

# يوسف إدريس والسرح المصري الحديث

د. نادية رءوف فرج







یوسف اور یس  
والمشرح المصري الحديث



# يوسف إدريس

## والمسرح المصري الحديث

تأليف

الدكتورة نادية رؤوف فرج

الأستاذ المساعد بجامعة « جورج تاون » بواشنطن  
دكتوراه في الأدب المقارن من جامعة « كولومبيا »  
ماجستير في العلوم السياسية من جامعة « بورتلاند »  
ماجستير في الأدب الفرنسي من جامعة « كولومبيا »



دار المعارف بمصر

١٩٧٦

**YUSSEF IDRIS**  
**AND MODERN EGYPTIAN DRAMA**

*By :*

**Dr. NADIA R. FARAG**  
**COLUMBIA UNIVERSITY**

1975

الناشر : دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. ٢٠٠٤

## محتويات الكتاب

صفحة

نظرة عامة

١٣

المقدمة

١٧

تمهيد

١٧

خلفيات : تاريخ مصر السياسي

١٨

أسرة محمد علي

٢١

الثورة في الفكر المصري

٢٤

الثورة والقلق في أوائل القرن العشرين

٢٨

ثورة عبد الناصر

٣٥

مدخل إلى المسرح المصري :

٣٩

هل للمسرح المصري العربي وجود ؟

٣٩

القسم الأول :

٤٥

مسح تاريخي الدراما في مصر

٤٥

الفصل الأول : العصر الفرعوني والجاهلي

٤٧

• الدراما الفرعونية

٤٧

• العصر الجاهلي :

٤٩

الفصل الثاني : من الفتح الإسلامي إلى منتصف القرن ١٩

٥٢

## صفحة

٥٢	• الجنود الفولكلورية للدراما
٥٢	• الحكايات الشعبية العربية
٥٤	• ألف ليلة وليلة
٥٦	• خيال الظل
٥٩	• المسرح الشعبي الارتجالي أو الفصل المضحك
٦١	<b>الفصل الثالث : العصر الحديث ( ١٨٥٠ - ١٩٣٠ )</b>
٦١	• الترجمة والابتكار
٦٣	• يعقوب صنوع
٦٥	• سلامة حجازي
٦٥	• جورج أبيض
٦٦	• نجيب الريحاني
٦٨	• أحمد شوقي
٧١	<b>الفصل الرابع : المعاصرون ( ١٩٣٠ - ١٩٧٠ )</b>
٧١	• توفيق الحكيم
٧٢	المسرحيات الذهنية
٧٤	الروايات القصصية
٧٤	المسرحيات الأخرى :
٧٨	• رشاد رشدي
٨٠	• علي سالم
٨٢	• نعمان عاشور
٨٣	• ألفريد فرج



٨٥	• مؤلفون آخرون واتجاهات أخرى
٨٦	• خاتمة
٩١	القسم الثاني : يوسف إدريس
٩٣	الفصل الأول : خلفيات
٩٣	• حياته
٩٦	• كيف نفهم يوسف إدريس
٩٨	• القصص القصير
١٠٠	• المسرح
١٠٦	الفصل الثاني : الجوانب النظرية في مسرحياته
١٠٦	• أصالة المسرح المصرى
١١٥	• المسرح التحريضى
١٢١	• التراجي كوميديا : الهجاء والسخرية والفكاهة
١٣٢	• اللغة
١٣٩	الفصل الثالث : الجوانب الأيديولوجية في مسرحياته
١٣٩	• التحليل السياسى
١٤٩	• التحليل الاجتماعى
١٥٥	• العنصر العالمى .
١٦٤	ثبت الملاحظات والمصادر
١٨٩	ثبت المراجع



# الإهداء

إلى والدي

المهندس رعوف فرج

مع محبتي وإعزازي وتقديري

نادية





## كلمة شكر وتحية

أرى من واجبي وأنا أقدم هذا الكتاب إلى القراء أن أوجه كلمة شكر وتحية عرفان بالجميل إلى الدكتور دانييل دودسن ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة كولومبيا ، لإرشاداته الجزيلة القيمة ونصائحه الجلية ، ولما بذله معي من وقته الثمين : وأوجه شكراً خاصاً إلى الدكتور إدوارد سعيد أستاذ الأدب الإنجليزى والمقارن بجامعة كولومبيا ، على مقترحاته المقيمة

وأشكر أيضاً الدكتور يوسف إدريس الذى بذل من وقته بلا حساب . وأشعر بامتنان عميق نحو الدكتور رشاد رشدى ، والدكتور لويس عوض ، والناقد رجاء النقاش ، والناقد فاروق خورشيد . ولقد كانت المعاونة المخلصة التى أبدأها والذى المهندس رموف فرج ، وكذلك الأستاذ فتحى أبو الفضل ، ذات أثر كبير فى تمكنى من إنجاز ذلك الجانب الذى قمت به فى مصر من بحثى هذا .

ولن أنسى - أخيراً وليس آخراً - ما ساعدت به من مساعدات قدمها لى زوجى المحاسب القانونى سمير بدوى ، وما تدرع به من الصبر والتفهم اللذين ما كنت بدونهما مستطاعة أن أتم هذا العمل .

نادية رموف فرج



## نظرة عامة

ذهب كثيرون من النقاد إلى القول بأن العالم العربي لم يكن له عهد بالمسرحية المكتوبة - أيًا كان نوعها - قبل القرن التاسع عشر ! بل ذهبوا إلى ما هو أكثر من هذا ، فقالوا إن ما لدى العرب اليوم من المسرحيات المكتوبة لا يقام له وزن ، فما هو إلا ترجمات - في الأغلب الأعم - لمسرحيات أجنبية . أو هو - على أحسن الفروض - محاكاة أو تقليد للأعمال المسرحية الأوربية . ومن أحسن الظن من هؤلاء النقاد اكتفى بقوله إن الكتاب المسرحيين في مصر يستمدون « التكنيات » والأفكار من الأدب الغربي ، ويعتمدون على هذا الأدب اعتماداً كبيراً جداً . والأدب الشعبي ، في نظر أولئك النقاد ، ليس « أدبا » ، لأنه شفوي ، ولأن لغته هي العربية الدارجة أو العامية ، لا الفصحى . وإننا لنجد حتى يومنا هذا معارضة تفيض بالفرع أو الاستهوال لكل الكتاب الشبان الذين يستخدمون العربية الدارجة أو العامية ، من جانب أولئك النقاد الذين يصرون على أن لغة الجماهير ليست جديرة بأن يقام لها وزن جدّي .

بيد أن هذه الآراء لا تجد قبولا لدى الكافة ، فثمة معلقون كثيرون يتحدثون هذه الدعاوى . وفي نظرهم أن الدراما كانت موجودة على الدوام ، وأنها وجدت التعبير عنها في الأدب الفولكلوري ، وفي المسرحيات التي كان يقوم بتمثيلها العامة في « الحارة » . ثم إننا نجد مؤلفاً مسرحياً معاصراً مثل « يوسف إدريس » يلح على أهمية الدراما المعاصرة ، لا من حيث هي ثمرة تجديد أو ابتداع ، بل من حيث هي منحدر من صلب المسرح الشعبي الشفوي . وهناك نقاد آخرون يجدون غرابة في أن يقتصر مدلول الأدب العربي على ما هو مكتوب بالعربية الفصحى ، ولا يخطر لأولئك أن اللغة العربية الدارجة كانت موضع ازدياء :

وإننى إذ أتحدى الاعتقاد بأن المسرحية العربية لم توجد قبل منتصف القرن التاسع عشر ، مؤيدة جماعة النقاد الذين ذهبوا إلى عكس هذا الرأى ، إنما أحاول إثبات أصول للمسرحية العربية سابقة على هذا التاريخ . فى القسم الأول من هذا البحث أحاول إثبات أن أدباً شعبياً ، وبخاصة أن « دراما عربية » ، باللغة الدارجة ، كانت موجودة منذ قرون كثيرة ! وفى القسم الثانى من البحث أتناول يوسف إدريس ، الذى كان هدفه خلق مسرح أصيل متحرر من التأثيرات الغربية : فهذا الكاتب المسرحى يؤمن بأصول كتابة مسرحية تابعة من قرون من الأدب الفولكلورى والدراما الشعبية . وقد اتجه تركيزى إلى مسرحيته « الفرافير » لأننى أعتقد أنها أفضل مثل لمسرح مصرى ضارب بجذوره فى الماضى التاريخى للأدب الشعبى ، ومرتبياً إلى مستوى رفيع فى المسرح المصرى الحديث .

والقسم الأول الذى يتضمن مسحاً للدراما العربية ، ينقسم إلى أربعة فصول : الفصل الأول منها أنا قض فيه الاعتقاد الشائع بأن الدراما الفرعونية كانت دينية بالأكثر ، ولا تعرض إلا فى المعابد . بل أكثر من هذا ، يحاول هذا الفصل أن يثبت وجود دراما فرعونية كانت تعرض فى الأماكن العامة ، برغم مضمونها الدينى . ويتعرض الفصل الأول بعد هذا للأدب والدراما أثناء العصرين اليونانى والرومانى ، ثم يبين رد الفعل المبكر لدى اليهودية والمسيحية والإسلام بإزاء المسرح .

ويركز الفصل الثانى على الفترة التى بدأت بالفتح الإسلامى حتى منتصف القرن التاسع عشر . وأول ما يتناوله هذا الفصل هو الأدب الشعبى فى هذه الحقبة ، مثل الحكايات الشعبية وألف ليلة وليلة . وكلا هذين الأدبين على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للدراما الحديثة ، من حيث هما مصدران للإلهام — ثم يهتم هذا الفصل بعد ذلك بالدراما فى هذه الحقبة . ويتعرض لمسرح خيال الظل ، ويشير إلى كاتب استخدم هذا اللون . ويتناول كذلك المسرح الارتجالى أو « الفصل المضحك » الذى كان مشهوراً فى المدن والقرى . وقد أوليته اهتماماً خاصاً



ويتناول الفصل الثالث الحقبة الحديثة من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٣٠ ، وهي أساساً فترة ترجمة واقتباس وتجديد . وفيه استعرضت الدور الذى قام به مترجمون ومقتبسون مثل مارون نقاش ، والكتاب المسرحيون الأصلاء مثل يعقوب صنوع ، وكتاب الفودفيل مثل نجيب الريحانى ، والمؤلفون المسرحيون الشعراء ، مثل أحمد شوقى .

أما الفصل الرابع فينصب على الفترة من سنة ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٧٠ . وتوفيق الحكيم ، هو أبو المسرح العربى الحديث الذى غذى الفن الدرامى وجعله فرعاً مستقلاً من فروع الأدب العربى ، ولذا تناوله هذا الفصل فى بدايته بشئ من التفصيل ، مبيناً أن مسرحياته متنوعة فى فلسفاتها واتجاهاتها وتكنيكاتها . ثم يعرض الفصل للمؤلفين المسرحيين من الجيل الذى يليه ، وهم متنوعون ، مثل رشاد رشدى ، وعلى سالم ، ونعمان عاشور ، الذين يستخدمون أنماطاً شتى ، كالكلاسيكية ، والمذهب الطبيعى ، والمذهب الرومانسى ، والوجودية ، والعبث ، مقيمين البرهان على أن الدراما فى مصر المعاصرة قد ازدهرت حقاً . أجل إن الكثيرين من المؤلفين المسرحيين يعتمدون على التكنيكات والفلسفات الغربية ، ولكن مسرحياتهم تعكس المجتمع المصرى .

والقسم الثانى من البحث ينصب على يوسف إدريس ، وهو مؤلف مسرحى معاصر يناضل فى سبيل خلق مسرح مصرى تام الأصالة ، يعكس الروح المصرى والهوية المصرية .

والفصل الأول — من هذا القسم الثانى — يتناول حياة يوسف إدريس ، وتعليمه وما تأثر به . ويدرس هذا الفصل أيضاً جانباً من آرائه ككاتب ، مع إبراد وصف موجز لقصصه القصير ( وهو نوع من الإنتاج الأدبى اتضحت أستاذيته فيه وتمكنه منه ) . وكيف يعبر من خلال هذه القصص القصيرة عن مشكلات المجتمع المصرى وآماله ومطامحه . وفى نهاية هذا الفصل مناقشة عامة للمسرحيات التى كتبها :

والفصل الثانى منه يركز على الجوانب النظرية للفرافير : وفيه أيضاً محاولة لإثبات الأصل الفولكلورى الصحيح لهذه المسرحية ، وكيف أن هذه الدراما تعكس الروح المصرية وكيف أنها نابعة من تراث الماضى الشعبى الأدبى والدرامى . ثم يأتى تحليل الفرافير من حيث هى مسرحية تحريضية ، مع مقارنتها بـ « دراما » برشت « و » « جارى » : ويركز هذا الفصل أيضاً على الجانب الهجائى الساخر الفكاهى من أصول الكتابة المسرحية ، وسمات اللغة الدارجة من حيث هى وسيلة صالحة للتعبير يذهب أنصارها إلى أنها أداة درامية وتحريضية ناجحة :

وفى الفصل الثالث قسمت تحليل أيديولوجيا الفرافير إلى ثلاثة أقسام . القسم الأول منها يتناول الجوانب السياسية للمسرحية ، فهى تنقد الفساد الذى يراه الكاتب فى تطبيق الاشتراكية التى استنها عبد الناصر . ومن هذه المناقشة يتضح أنه ما من نظام مثالى يمكن العثور عليه ، وأن حرية الإنسان محدودة على الدوام . والقسم الثانى تحليل اجتماعى لسلوك المصرى ، وفيه تعلّق على فساد « الطبقة الجديدة » التى ظهرت فى عهد عبد الناصر ، ومدى التدهور الذى حاق بالبلاد على يد هذه الطبقة ، وما ينتاب سلوك المصرى من ارتباك عندما يواجه قوانين الطبيعة والتقاليد ، والعادات ، التى تحكم الحياة . والقسم الثالث والأخير من هذا الفصل ينصب على العنصر العالمى أو الكونى ، مبيّناً أن الإنسان ظل على امتداد الأجيال يثور عبثاً ضد سادته ، فى حين هو يظل على الدوام فرفوراً . ونظرية هيجل بشأن علاقة « السيد / العبد » واضحة جداً فى هذه المناقشة . وأخيراً يبين هذا الفصل كيف أن الإنسان محكوم بقوى مادية لا سلطان له عليها ، ويعتقد يوسف إدريس أن هذه القوى المادية قائمة على مفهوم انشطار الذرة .

## المقدمة

### ١ - تمهيد

النبذة التاريخية والسياسية التالية سوف تعين على إعطاء القارئ فكرة عن مصر كما هي ، وما تمثله . وحينما نتمضي إلى عملية مسح الدراما المصرية ، وفي مناقشة مسرحيات يوسف إدريس ، سنشير إلى مادة هذه المقدمة لتفسير بعض الأحداث التاريخية والسياسية التي لها أهميتها في فهم جانب من الأدب المصري . وسوف يكون أيسر على القارئ بعد تلاوة هذه المقدمة أن يتابع مسح الدراما ، وأن يفهم مثقفاً مصرياً معاصراً - مثل يوسف إدريس - في ضوء تاريخه :

فيوسف إدريس مثل للمثقف المصري الذي أسهم في تشكيله ظلم أسرة محمد علي ، وكرهيته الشخصية للدول الإمبريالية . وفيه يتجسد الأمل في عصر جديد ، والإعجاب بالعالم الغربي ، والرغبة في الثقافة الرفيعة ، وهو في الوقت نفسه يحلم بإسلام متجدد متطور . ومن المستحيل التغاضي عن حبه لمصر ، واعتقاده الراسخ في تاريخه المجيد كسبيل للفراغة ، وكعربي ، وشعوره الأخوي تجاه الدول العربية الأخرى التي يشترك معها لا في اللغة فحسب ، بل أيضاً يجمعه بها تاريخ واحد ، وتجربة واحدة للاستعمار . ولقد كان يوسف إدريس - شأنه في هذا شأن كثيرين غيره من المصريين - مفعماً بالأمل في عبد الناصر ، الذي كان منظوراً إليه كمحرر ، وكأول مصري حقيقى يحكم هذه البلاد منذ عهد الفراعنة . ولكن يوسف إدريس شعر بالتمزق عندما لم تتحقق الآمال الكبرى والغايات القصوى التي كانت معقودة . ولا نستطيع أن نزعم أن المصري إنما هو إنسان عصري يعيش في مصر المعاصرة ، لأن تاريخ المصري - كما يقول راعول مكاريموس - لا بد أن يدخل في تكوين حاضره

الحى

« . . . في حين يُنظر في الغرب إلى ما يأتي من الماضي في إطار منظوره التاريخي ، نجد الأمر في الشرق على خلاف ذلك ، فليس الحاضر هو الذي يتجه بأنظاره نحو الماضي ، بل الماضي هو الذي يمتد في الحاضر ، بحيث يكون جزء منه ، حياً لا يتجزأ »<sup>(١)</sup> وعندما نطالع المسرحيات المصرية في هذا القرن ، وبوجه خاص مسرحيات « يوسف إدريس » ينبغي أن ننظر إلى المنظور المختلف زمنياً للإنسان المصري كجزء من هويته . فبرغم تقبل يوسف إدريس لكثير من الأيدولوجيات الغربية ، وبرغم شوقه وحبه لمصر الفولكلورية ، فإن بحثه عن الأصالة إنما هو حصيلة الاستعمار أو نتيجة له . فمسيرحياته تعكس إعجاباً شديداً بنظريات عبد الناصر الاشتراكية ، ولكنها أيضاً — وهنا المفارقة — تعبير عن خيبة أمله في الثمرات التي تمخض عنها التطبيق ، وفي موقف المصريين المتسم بعدم المسئولية .

## ٢ — خلفيات التاريخ السياسي لمصر

من الطبيعي أن يكون تلخيص خلفية غنية أشد الغنى مثل خلفية مصر التاريخية مهمة شاقة جداً . وهذا ما حملني على أن أتخير من هذا السياق الطويل المتنوع ما أرى أنه أهم ما جرى من أحداث في كل تلك القرون ، مع التركيز على المائة سنة الأخيرة ، لأنها هي التي شكلت الأفكار المعاصرة .

لقد ظلت مصر على مدى أكثر من ٢٥٠٠ سنة منذ نهاية العصر الفرعوني تحت حكم الأجانب . فالفرس الذين غزوا مصر في سنة ٥٢٥ ق.م قهرهم الإسكندر الأكبر . وأسس البطالة — خلفاء الإسكندر الأكبر — أسرة حاكمة تربعت على عرش مصر وحكمتها بجيش من الجنود الأجانب . ولم يغير الغزو الروماني لمصر في سنة ٣٠ ق.م من سياق التاريخ المصري شيئاً ذا بال ، فعلى يد الرومان تكرر استبعاد المصريين من القيام بدور له وزن أو الاضطلاع بمسؤوليات حكم بلادهم . وحوالي



سنة ٦٤٠ م فتح العرب مصر وأزالوا عنها السيطرة البيزنطية . ومنذ ذلك الحين إلى أن استعمر البريطانيون مصر في القرن التاسع عشر ، ظلت مصر تابعة لحكم الخلفاء المسلمين في المدينة — طيلة عهد الخلفاء الراشدين — ثم في دمشق — طيلة عهد الأمويين — ثم في بغداد — طيلة عهد العباسيين . . . وأخيراً في القسطنطينية ( إستانبول ) طيلة عهد العثمانيين الأتراك .

ومع أن هؤلاء الخلفاء كانوا يحكمون مصر بصفة رسمية ، إلا أن إدارة الحكم الداخلي في مصر كانت — غالباً — مستقلة بذاتها ، مع الإبقاء على التبعية الاسمية أو الرسمية للخلافة ، تلك التبعية التي كان رمزها « الخراج » الذي يؤدي سنوياً إلى عاصمة الخلافة . ففي حوالي سنة ٨٦٨ م كان أحمد بن طولون — الوالي التركي الأصل الذي عينته بغداد حاكماً أو والياً على مصر ، هو أول من أسس أسرة حاكمة فيها مستقلة استقلالاً ذاتياً عن الخلافة<sup>(٢)</sup> . وبعد بضع عشرات من السنين خلع محمد بن طغج الإخشيد الأسرة الطولونية . واستولى على الحكم ، ولكن حكم الإخشيديين لم يطل ، ففتح الفاطميون مصر في سنة ٩٦٩ م ، قادمين من تونس . وأسس قائدهم | جوهر الصقلي مدينة القاهرة ، فكان ذلك إزداناً « ببدء عصر من أزهى عصور التاريخ المصري »<sup>(٣)</sup> . وجاء بعد الفاطميين صلاح الدين الأيوبي ، الذي فتح بعد ذلك سوريا وأنشأ قوة محاربة كبيرة استطاع بها طرد الصليبيين من الشرق الأوسط . وكان الماليك — وهم الطبقة العسكرية في مصر يومئذ — مجلوين من القوقاز وآسيا الوسطى في الغالب . وبلغ من شدة بأسهم أنهم خلعوا بني أيوب وحكموا مصر بعد ذلك ستة قرون ، واحتفظوا بسيطرتهم على حكم مصر بعد الغزو العثماني ، مقابل إتاحة اسمية تؤدي إلى السلطان في القسطنطينية<sup>(٤)</sup> .

وعلى امتداد هذه الحقبة الطويلة التي أشرنا إليها آنفاً ظل الشعب المصري على حاله ، لم يتغير في أسلوب حياته شيء . فالحكام يتعاقبون على البلاد ، والعامّة من أبناء الشعب لا يشاركون في الحكم ، ولا يؤدون الخدمة العسكرية . وحتى في عهد صلاح الدين —

بطل الوحدة العربية الإسلامية - لم يكن مسموحاً للمصريين الانخراط في القوات المسلحة<sup>(٥)</sup> . وقصارى القول أن تاريخ المصريين كان سلسلة من الفاقة والبؤس والاستغلال . ويذكر « شارل عيسوى » عبارة لكادالفير تلخص تاريخ مصر على النحو التالى : « يا للمشهد فى مصر من مشهد غريب ، فأرضها فيما يبدو لا تنبت إلا طغاة ظالمين ومحكومين مظلومين » . وعندما زار البطريك « ديونيزيوس » مصر فى سنة ٨١٥ م كتب يقول : « لم أر فى حياتى شعباً بهذا الفقر »<sup>(٦)</sup> .

ومع أن المماليك كانوا على امتداد فترة حكمهم الطويلة فى صراع مستمر فيما بينهم على السلطة ، إلا أنهم استمروا فى حكم البلاد بكل أبهة . وكان آخر الأمراء المماليك فى تلك السلسلة الطويلة هما إبراهيم بك الكبير ومراد بك ، المشهوران بمشعهما الأشعبى وحبهما المفرط لجمع الأموال بكل الطرق ، وكانت نهاية حكمهما اللثنائى هى نهاية حكم الأمراء المماليك فى مصر ، على يد نابليون بونابرت ، الذى وجد مصر عندما دخلها « بلاداً راسفة فى أغلال الاستعباد »<sup>(٧)</sup> .

ولم تتحسن أحوال الشعب المصرى على يد نابليون ، فالمصريون يذكرون أن حكمه كان عنيفاً دمويّاً . ويروى « فلاور » عن المؤرخ المصرى الجبرى أنه علق على حكم « الفرنسيين » بأن مصر لم تر مثيلاً لما شهدته فى أيامهم من فظائع ، ولم يحدث شئ كهذا من قبل فى تواريخ الأمم . وليس من رأى كمن سمع<sup>(٨)</sup> . وبرغم هذه البداية الدموية ، حاول نابليون أن يكسب ثقة المصريين . فتقرب من المسلمين بالتظاهر بمحبة دينهم ، فأقام شعائر الصلاة الإسلامية ، وارتدى الثياب المصرية<sup>(٩)</sup> . ومع هذا كله كانت القوانين الفرنسية الجديدة غير الملائمة للبنية الاجتماعية المصرية مصدر حيرة ومثار قلق هائل لدى المصريين . وبمرور الوقت تغير موقف الفرنسيين ، فلم يعودوا يحترمون القرآن ، واعتدوا على حرمة المساجد وأعراض النساء ، فكان من الطبيعى أن يعد المصريون الفرنسيين حكاماً أسوأ من الأمراء المماليك . وبينما كان نابليون فى طريقه إلى غزو الشام أوقع به الإنجليز هزيمة أودت بأسطوله الفرنسى فى

موقعة أبي قير ، على يد الأميرال نلسون ، فقرر نابليون العودة إلى فرنسا . : : وفي ذلك الحين كان عزم الأتراك العثمانيين قد استقر على إعادة الاستيلاء على مصر ، فأرسلوا لهذا الغرض فرقة من الجنود الأتراك ، كان من بين أفرادها «محمد علي» الألباني المولد ، الذي سيصير والياً على مصر ، ومؤسس آخر أسرة حكمت مصر ، وظلت متربعة على عرشها حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ بقيادة عبد الناصر .

### أسرة محمد علي

وشيئاً فشيئاً استطاع محمد علي أن يكسب ثقة الزعماء الدينيين في مصر ، حتى إن السيد عمر مكرم أكبر هؤلاء العلماء نادى به في ما يوسنة ١٨٠٥ والياً على مصر «باسم الشعب»<sup>(١٠)</sup> . وما إن تم هذا لمحمد علي حتى شرع في تمكين سلطانه وتوطيد دعائم حكمه ، فأكد للقسطنطينية (الآستانة) استمرار ولائه ، إلى أن ثبته السلطان العثماني والياً على مصر ، ومنحه الباشوية — وعندئذ وجه اهتمامه إلى الممالك ، فدبر لهم وليمة في القلعة ، كانت شركاً محكماً ، وهناك ذبحهم عن آخرهم ، وبذلك قضى على كل العقبات التي يمكن أن تعترض انفراداه بالسلطة<sup>(١١)</sup> .

وبتمام هذه السلطة الفردية المستقلة لمحمد علي ، دخلت مصر عصرها الحديث ، وصار أول هدف لمحمد علي تكوين جيش وأسطول على الطراز العصري ، على غرار الجيوش والأساطيل الأوروبية ، لأن هذا الرجل كان يرى أوروبا المثل الذي يحتذيه . وفي سنة ١٨٢٠ افتتح محمد علي أول مدرسة حربية في أسوان بإشراف الكولونيل سيف الفرنسي<sup>(١٢)</sup> . ولكنه كان بحاجة إلى الأموال كنى يحقق إصلاحاته الحربية ومشروعاته الاقتصادية . ووجد أنه لا سبيل له إلى المال إلا بإصلاحات زراعية وصناعية . ولم يتبين أن مثل هذه الإصلاحات لا بد أن تترتب عليها تحولات كلية حتمية في البنية الاقتصادية والاجتماعية لمصر . فمن حيث الزراعة قضى على النظام الإقطاعي الذي كان سائداً قبل هذا ، وأعاد توزيع الأرض على أعضاء أسرته وكبار موظفيه .

وكانوا جميعاً مستعدين لتسخير الأرض لخدمة أغراضه . ولأول مرة دخلت مصر زراعة القطن ، وأصر « محمد علي » على أن يجعل القطن المحصول الرئيسي لمصر<sup>(١٣)</sup> أما في مجالي الصناعة والتجارة ففرض سيطرة احتكارية على إنتاج السلع وبيعها . وصار محمد علي بحاجة إلى نوعية جديدة من المصريين لإدارة احتكاراته وجهازه العسكرى . وبالتالي طور التعليم ، فجعله عصرياً ، ولكن بالنسبة لتلك العناصر التى رآها كقيلة بمساعدته على تحقيق أغراضه ، دون سواهم من المصريين . ولذا استقدم المعلمين من أوروبا في بداية الأمر ، ثم أتبع ذلك بإرسال البعثات إلى أوروبا ، الأمر الذى سيكون له أثر بعيد في مستقبل مصر ، وكان يصر على أن يتخصص المبعوثون في المجالات التى رآها ضرورية لتحقيق أهدافه ، كالطب والهندسة والفنون العسكرية ، وكان يشيهم ويصرفهم عن اكتساب الأفكار الفلسفية والسياسية العصرية ، عن طريق فرض رقابة محكمة جداً على هذه البعثات<sup>(١٤)</sup> . ولكن الأفكار لا يمكن أن يحال دون تسربها متى فتحنا أمامها الباب ، مهما كانت فرجة الباب ضيقة . وكانت النتيجة أن من هؤلاء المبعوثين من قرأ فولتير ، وروسو ، ومونتسكيو ، وغيرهم من مفكرى فرنسا ، وترجم أعمالهم . وبذلك دخلت مصر العصر الحديث من أكثر من طريق واحد .

وفي سنة ١٨٤١ ، بموجب اتفاقية لندن ، تأكدت وراثة حكم مصر في أعضاء أسرته ، الأرشد فالأرشد<sup>(١٥)</sup> . وهكذا خلف عباس الأول محمد علي ، ولكنه كان على عكسه ، مبغضاً لكل ما هو أوروبى ، ولذلك لم يسهم بشيء كثير في « تحديث » مصر . . ولكن من أجدر ولاية أسرة محمد علي بالذكر سعيد باشا ، الذى وافق على حفر قناة السويس ، بإشراف المهندس الفرنسى فردينان دى ليسبس<sup>(١٦)</sup> . وبهذا القرار عرض سعيد باشا مصلحة مصر السياسية للخطر ، بما أبرمه من تنازلات لفرنسا ، ومن بينها السماح لفرنسا بتملك ثلاثة أرباع أسهم قناة السويس<sup>(١٧)</sup> .

وتولى عرش مصر بعد سعيد باشا إسماعيل باشا ، الذى كان يحلم بتحويل مصر



إلى « قطعة من أوربا » (١٨) ، فقام بتجميل القاهرة ، وعلى حد تعبير « صفران » :  
كان عجباً أن تحظى القاهرة بضوء غاز الاستصباح في شوارعها قبل باريس (١٩) ! .

واهتم إسماعيل باشا بتحسينات عمرانية كثيرة ، فشيّد القصور والمتنزهات ، وشق  
الشوارع ، واقتبس التشريعات القضائية الحديثة ، وسمح بالملكية الخاصة للأطيان  
الزراعية . فكان هذا الإجراء كفيلاً بمحو احتكار محمد علي للأرض الزراعية ، وعنى  
إسماعيل أيضاً بتطوير التعليم ، فأنشأ في سنة ١٨٤٧ أول مدرسة للبنات ، تحت رعاية  
زوجة الخديو : وتوسعت البعثات التعليمية الكاثوليكية - التي كان محمد علي أول من  
سمح بها - في إنشاء مدارسها ، حتى إنه في ١٨٧٨ بلغ عدد هذه المدارس الخاصة  
نحو مائتين ، وكان الطلبة المصريون فيها يشكلون ٥٢٪ من مجموع تلاميذها (٢٠) .

وحوالى هذا الوقت أيضاً أنشئت أول صحيفة يومية عربية ، ومما يسجل كذلك  
لإسماعيل أنه حاول إصلاح النظم والأجهزة القضائية . فأنشئت المحاكم المختلطة ،  
واقتبست مجموعات تشريعاتها من القانون الفرنسى المدنى والتجارى ، وبذلك تسنت  
إجراءات التنازع القضائى بين الأجانب بدون عرض المنازعات على قناصل الأطراف  
المتنازعة . وقد شجع إنشاء هذه المحاكم المحامين والسياسيين المصريين على تمثيل  
واستيعاب أفكار وقوانين جديدة . . . (٢١)

وكان إسماعيل باشا شديد التعلق بالأبهة والفخامة ، فجاء حفل افتتاحه قناة  
السويس آية في البذخ ، ودعا لحضوره الملوك ورؤساء الدول من جميع أنحاء أوربا ،  
واستضافهم على مستوى منقطع النظير في الترف والأبهة والإسراف . وبذلك المناسبة تم  
افتتاح دار الأوبرا بالقاهرة ، بأوبرا عايدة ، للموسيقار فيردى (٢٢) . ولكن هذه  
الإصلاحات جميعاً ، بالإضافة إلى مصروفات التعمير ، وافتتاح القناة . أودت  
بالتوازن المالى ، مما انتهى بإعلان الخديو إسماعيل إفلاس مصر في سنة ١٨٧٦ ،  
وأثارت هذه الأزمة المالية للحكومات الأوربية أن تتدخل في شئون مصر ، مما أفضى  
في النهاية لبداية الاستعمار البريطانى لمصر :

## الثورة في الفكر المصري

يتضح من هذا السرد المجلد أن الشرق الأوسط كان لم يزل في حالة سبات أو قصور ذاتي في أوائل القرن العشرين ، في حين كانت أوروبا تتوسع ثقافياً وسياسياً ؛ وقد أدخل محمد علي - على ما ذكرنا آنفاً - إصلاحات كثيرة في مصر ، فوضع حداً لعصور الظلام التي كانت سائدة ، بيد أن هذه الإصلاحات كان المقصود بها خدمة طموحه العسكري الشخصي . ولذا تأخرت الثورة الاجتماعية والفكرية في مصر ، إلى أن تسالت الأفكار الأوروبية - برغم حذر محمد علي من تسربها - إلى مصر مع المعرفة العلمية العصرية ، وعن طريق مبعوثي محمد علي إلى أوروبا .

ولقد كان من حسن طالع مصر - تحت حكم محمد علي - أن يكون من بين أبنائها أمثال رفاعة رافع الطهطاوي ، ومن إليه ، فقد حملوا إلى مصر عند عودتهم إليها من أوروبا أفكار عصر التنوير في فرنسا . وكان رفاعة الطهطاوي مترجماً متمكناً ، وله اهتمام بالفكر السياسي . وتولى رفاعة نظارة مدرسة الألسن ، فقام بكثير من الترجمات الهامة ، معظمها في التاريخ ، والجغرافيا ، والعلوم العسكرية ، ولكنه ترجم أيضاً الكثير من أعمال فولتير ومونتسكيو وفيلون<sup>(٢٣)</sup> . إلا أن رفاعة عندما صاغ أفكاره السياسية حرص على أن يكون هذا في إطار تقاليد الفكر الإسلامي ، ولكن أفكاره تضمنت مع هذا تطويراً هاماً في التفكير<sup>(٢٤)</sup> . فمع احترامه مثلاً لسلطان العقيدة المطلق ، فإنه أوصى باحترام القانون المدني الوضعي ، وهذا رأى له أثره الكبير في تغيير النظرة التقليدية<sup>(٢٥)</sup> . وبذلك مضى بمصر خطوة واسعة حاسمة في طريق اليقظة من سباتها ، وفي الاتجاه صوب الثورة الفكرية الحقيقية التي عقيبت ذلك .

وفي عصر إسماعيل ظهر رجلان لهما خطرهما على مسرح الحياة المصرية ، هما جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده . ففي حين كان الطهطاوي قد اكتفى بمعرفة الأفكار والمحترعات الأوروبية والإعجاب بها ، نجد الأفغاني ومحمد عبده

مهتمين أشد الاهتمام بإمكان إحداث تغييرات سياسية وفلسفية واجتماعية على هدى هذه الأفكار في مصر خاصة ، وفي العالم الإسلامي كله بوجه عام . ولما كان كلاهما من علماء الدين الإسلامي ، فكان من الطبيعي أن يربا هذا التقدم في إطار السياق والصيغة الإسلاميين . ومع هذا كان جل اهتمامهما ليس منصرفاً إلى إيجاد تكامل بين الإسلام والتفكير العصري ، ولا إلى معرفة مدى تقبل الشعوب الإسلامية لقبول الأفكار العصرية ، بل كان جل اهتمامهما منصباً على ترسيخ الأفكار العصرية ؛ لأن المسلمين - في نظرهما - لا مفر لهم من تقبل أفكار عصرية معينة للنمو والتطور كي يكتب لهم البقاء<sup>(٢٦)</sup> . فقد كانا شديدي الاقتناع بأن القيم الأوربية كفيلة بتحقيق التقدم ، ولذا أقدما بشجاعة وقوة على المناذاة بإصلاحات إسلامية هامة . وكانت خطوتهما الأولى في هذا السبيل هي العمل على علاج أدواء المجتمع الإسلامي عن طريق الفهم العقلي للإسلام ، توطئة لإصلاحات أخرى سياسية واجتماعية .

وجمال الدين الأفغانى ، على خطورة شأنه ، ليس من المقطوع به حتى الآن ما هو مسقط رأسه ، فمن الناس من يقول إنه ولد في بلاد الأفغان ، ومنهم من يقول إنه ولد في إيران . وكان تعليمه دينياً ، مع الاهتمام بالفلسفة الإسلامية . ثم جاب العالم الإسلامي منادياً بالإصلاح . ومقحمًا نفسه في حركات سياسية شتى . وترتب على نشاطه في مصر أن نفي منها ، على إثر مقالاته وأحاديثه الملتهبة التي عرض فيها وعارض سياسة الخديو . وهناك من يزعم أنه تأمر بعد ذلك على قتل السلطان العثماني بالسّم وهو في ضيافته<sup>(٢٧)</sup> ولكن هناك أيضاً من يقولون بالعكس ، وأن السلطان هو الذى قتله بالسّم . وعلى المستوى الأيديولوجى كان يبحث على استخدام الأسلوب العقلى والمنهجى فى الجدل والبرهان عند عرض الفكر الإسلامى ، منادياً بأن المعتقدات الإسلامية لا تقوم على مجرد النقل ، بل على العقل أيضاً ، وأن القرآن يحض على النظر العقلى وإعمال الفكر<sup>(٢٨)</sup> . وفى كتابه «الرد على الدهريين» يفند الخرافات والخزعبلات

ويحض على الإصلاح الفكرى والدينى الرأى إلى تنقية الإسلام من الأوهام الباطلة<sup>(٢٩)</sup> .  
كما نادى باجتهاد الشعوب فى بلوغ أقصى مدارج التقدم<sup>(٣٠)</sup> ، وأكد أن هذه الغاية  
إنما تدرك بالتنافس فى العمل الصالح البناء بأقصى طاقة المرء<sup>(٣١)</sup> .

وقد أثمرت هذه الأفكار يقظة فكرية لدى المثقفين الشبان أمثال محمد عبده  
وزملائه ، ويروى « آدمز » ملخصاً لما ذكره جرجى زيدان فى هذا الصدد ، من أن  
تعاليم الأفغانى نفشت فيهم روحه ، وفتحت أبصارهم ، فكأنما أشرق عليهم النور  
من بعد ظلمة كانت رائنة عليهم ، فاستمدوا منه — فضلاً عن العلم والفلسفة — روحاً  
حيّاً جعلهم يرون حال أمتهم على حقيقته ، وسقطت عن عقولهم غشاوة الآراء الباطلة ،  
فشمروا عن ساعد الجرد ، وحبروا المقالات فى الأدب ، والموضوعات الفلسفية  
والدينية<sup>(٣٢)</sup> .

ويذكر « آدمز » أيضاً نقلاً عن مجلة المنار — لصاحبها رشيد رضا — أن  
محمد عبده « تبع الأفغانى كظله »<sup>(٣٣)</sup> . ومع هذا ، فمن الغبن لمحمد عبده أن نقول  
إنه لم يصنع سوى التوسع فى أفكار أستاذه ، لأنه كان مثقفاً عظيماً ، وعالمًا  
مجوداً ، له أصالته الخاصة . ففى حين كان الأفغانى ذا نشاط فعال فى مجال السياسة  
والفكر ، نجد محمد عبده قد وقف جهوده على النهضة الدينية والإصلاح الدينى ،  
وألف كتابين هامين هما « رسالة التوحيد » و « الإسلام والنصرانية » . وفى هذا  
الكتاب الأخير على الخصوص حض محمد عبده على التجديد فى فهم الإسلام ،  
ومحو الآراء الباطلة عنه ، بالرجوع إلى التفكير العقلى ، وذهب إلى حد القول بأن  
الحقيقة المطلقة فى القرآن قائمة على العقل<sup>(٣٤)</sup> : « فأول أساس وضع عليه الإسلام  
هو النظر العقلى ، والنظر عنده هو وسيلة الإيمان الصحيح » .

وكان محمد عبده معنيّاً أساساً بالعلاقة بين العقل والوحى ، وبالتالى بدأ بمحوثاً  
كثيرة فى المذاهب الإسلامية ، وعندما كان يقوم تعارض بين العقل والمعنى الحرفى

للقرآن ، كان محمد عبده يدعو إلى الأخذ بما يقول به العقل من التأويل لظاهر اللفظ (٣٥) . « إذا تعارض العقل والنقل أخذ بما دل عليه العقل » .

وفضلاً عن هذا ، إذا نشب خلاف بين العقل وسنة النبي كان محمد عبده أميل إلى الأخذ بما يقول به العقل . بل حينما يكون هناك تناقض بين العقل والوحي ، فعلى المسلم أن يعتقد بأن الظاهر ليس هو المقصود ، فإما أن يأخذ المسلم بما يجعل المعنى متسقاً مع سائر القرآن ، وإما أن يقول الله أعلم (٣٦) وبذلك يكون كل تناقض بين العقل والوحي ظاهرياً وليس حقيقياً . ومؤدى هذا الاتجاه في التفسير أن الإسلام لا يرفض العقل . ولذا نراه يبحث المسلمين على التزود بالعلم والمعرفة ، لأنهما سبيل التقدم والارتقاء . وكان يعزز ما يدعو إليه بآيات من القرآن ، وبأحاديث نبوية ، مثل قوله تعالى في سورة القصص : ( وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ، ولا تنس نصيبك من الدنيا ، وأحسن كما أحسن الله إليك ، ولا تبغ الفساد في الأرض ، إن الله لا يحب المفسدين ) . ومثل قول الرسول صلى الله عليه وسلم : « أطلبوا العلم ولو في الصين » ..

وتأسيساً على هذا كان محمد عبده يقول إن العقل اليقظ لا بد أن يمضي في سياقه الطبيعي لاستكشاف أصول الأشياء والقوانين التي تحكمها (٣٧) .

ومهما يكن من شيء ، فقد حاول محمد عبده جاهداً أن يوفق بين الإسلام والعقل ، وأن يوفق أيضاً بين الإسلام والعلم الحديث ، مؤمناً وداعياً إلى أن الإسلام لن يكون عقبة في سبيل الرقي العلمي ، وأن على المسلمين الاجتهاد في العلم والمعرفة كي يحققوا التقدم والارتقاء والتقدم العصري .



## الثورة والقلق في أوائل القرن العشرين

وكان من أثر تعاليم الأفغانى ومحمد عبده أن قامت في مصر نهضة فكرية وسياسية . فالأفغانى حث المصريين بشدة على الثورة ضد المظالم التى تصبها عليهم الطبقة الحاكمة ، وأن يوجهوا اهتمامهم وعنايتهم إلى مشكلاتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . . وكثيراً ما نادى محمد عبده فى الوقائع المصرية التى كان يرأس تحريرها بالإصلاحات الداخلية ، ودعا إلى مزيد من ديموقراطية الحكم :

ووجدت هذه الدعاوى آذاناً صاغية بين المصريين . وكان إسماعيل باشا قد أعلن إفلاسه ، واستولت إنجلترا وفرنسا على أزمة الأمور فى البلاد ، بعد أن عزلنا الحديو المفلس ووضعنا على العرش ابنه توفيق (٣٨) . وعلى أثر هذه الأحداث الجسام فى السياسة المصرية ، زادت اليقظة إلى المعنى الحقيقى للحرية والاستقلال ، وكان من الطبيعى أن تتلو ذلك ألوان من التمرد أو الثوران والقلق .

وأول حركة جديدة بالذكر هى الحركة العرابية . وقد بدأت بأن رفع عرابى - وهو ضابط مصرى ليس فى عرقه شىء من الدماء التركية - عريضة يطلب فيها باسم الجيش المصرى حقوقاً جديدة للضباط المصريين الأصلاء . ولما لم تجد هذه العريضة استجابة التجأ عرابى ورفاقه إلى السياسيين الذين كانوا يطالبون بجمعية تشريعية (٣٩) . وسرعان ما ارتفعت شعارات « مصر للمصريين » ، وسرت بين الناس ، وأصبح عرابى زعيماً وطنياً شعبياً . وفى سنة ١٨٨١ قدم عرابى عريضة يطالب الحديو فيها بمجلس نيابى ، وبتكبير الجيش . وقبل توفيق هذه المطالبات التى قدمت فى مظاهرة عسكرية بميدان عابدين . ولكن إنجلترا سرعان ما تدخلت ودبرت الترتيب لاحتلال مصر ، ونفى عرابى من مصر (٤٠) .

وكانت الحركة العرابية مقدمة لحركات كثيرة صغيرة ، لم يكتب لها نجاح كبير ، ولكنها مهدت كثيراً لثورة سنة ١٩٥٢ ، فالضرائب الباهظة ، وهيمنة



الأجنبي على الاقتصاد والشئون المالية ، وتسلب الإنجليز على الحياة السياسية والحكم داخلياً وخارجياً ، كل ذلك كان من شأنه إثارة النقد والسخط ، مما هدد البناء السياسي بالتصدع نتيجة لانتشار الروح الوطني الملهب .

ويعزى الفضل في نشر الأفكار الديمقراطية والحقوق الوطنية ومبادئ الإصلاح والاستقلال عن تركيا في تلك الفترة إلى لطفى السيد رئيس تحرير « الجريدة » وصاحب الاتجاهات الليبرالية الفلسفية . ولكن أثره كان منحصراً في دائرة المثقفين ؛ أما الشاب الذى صار بطلاً شعبياً أذكى العواطف الحماسية للشباب فهو مصطفى كامل ، الذى درس الحقوق في فرنسا ، فقد كان خطيباً جماهيرياً موهوباً وصحفيّاً أسس اللواء بالعربية والفرنسية ، وله باع طويل في التحريض السيامى . وقد تأثر مصطفى كامل تأثراً عميقاً بنظريات روسو ، ورومانسية هرذر ، وأسلوب ما زينى الأخلاقى السياسى ، إلى جانب أسطورة السلالة والدم والأرض التى انتشرت عند بداية القرن<sup>(٤١)</sup> وكان مصطفى كامل يؤمن بأن القومية والوطنية شيء واحد ، أوهما صنوان ، وأن كابوس مصر الحديثة السياسى يمكن تبديده بالحماسة الوطنية . وحول هذا المعنى كانت تدور خطبه النارية ، موحية إلى سامعيه أن الوطنية قبس من روح الله ، وأنها الغذاء الذى تحتاج إليه مصر قبل أى طعام مادى ، لأنها نبع المعجزات ، ومبدأ كل تقدم . . . « بلادى بلادى . لك حى وفؤادى . لك روحى وجنانى . : أنت أنت الحياة ، ولا حياة إلا بك يا مصر »<sup>(٤٢)</sup> .

وكان مصطفى كامل يطالب على الدوام بدستور مصرى . والتجأ إلى فرنسا - مستغلاً شقاقها وتنافسها مع إنجلترا حيثئذ - وناداهما باسم مبادئ ثورتها الكبرى :

فرنسا يا من رفعت البلايا عن شعوب تهزها ذكراك  
انقذى مصر ! إن مصر بسوء وارفعى النيل من مهاوى الهلاك !

وطالب العون من كل الدول المحبة للحرية والعدل ، ولم يكف عن مساعيه وحماسه ، مما أثر على صحته أسوأ الأثر ، فمات شاباً ، وكان قبل وفاته قد كتب خطاباً إلى

الحديثو عباس مطالباً بمشاركة الشعب في حكم دستوري نيابي<sup>(٤٣)</sup> .

وقد ألهمت حماسته المصريين أن يواصلوا سعيه في سبيل الحرية والحياة الدستورية .

والحق أن لطفي السيد ، المثقف الليبرالي والمفكر الذي كان يرأس تحرير الجريدة ، أمد الأهداف الوطنية التي نادى بها مصطفى كامل بأساس أيديولوجي متين . وكان لطفي السيد متأثراً بنظريات سياسية شتى ، يرجع بعضها إلى روسو ومنتسكيو ولوك وبتام وسبنسر ، وغيرهم . وكان يؤمن أن الإنسان ولد بإرادة حرة تتيح له الاختيار بين الفعل والامتناع عن الفعل<sup>(٤٤)</sup> . ولكنه على نقیض روسو كان يرى الإنسان حيواناً اجتماعياً ، وأن المجتمع هو مطلب الإنسان الطبيعي . أما نظريته إلى الحرية ، ففي ضوء فلسفة أرسطو – الذي ترجم له لطفي السيد طائفة من كتبه – ولذا قال إن الإنسان ولد ليكون حراً ، وإن الحرية لا تتحقق إلا في «مجتمع منظم لهذه الغاية»<sup>(٤٥)</sup> . ولديه أن حقوق الإنسان أربعة : حق الحرية ، وحق المساواة أمام القانون ، وحق الملكية ، وحق الشعب في اختيار حكامه<sup>(٤٦)</sup> . وحرص لطفي السيد على أن يؤكد دائماً أن نظرياته التي يدعو إليها تتفق والإسلام .

ومن أهم وجوه أيديولوجية لطفي السيد الوطنية رفضه لكل تبعيات أو اندماجات خارجية مثل الجامعة الإسلامية أو الوحدة بين الترك والعرب . فالمصريون في نظره سلالة الفراعنة ، ولذا فلهم خصائصهم وشخصيتهم المستقلة . ولم يصبح هذا الاتجاه هو الغالب السائد في مصر في السنوات التالية . ولكن لم يخل الحال من مفكرين أيدوه . ونجد من بين الكتاب المحدثين من يذهب إلى أن الشعب المصري احتفظ على نحو ما بخصائص أجداده الفراعنة حتى العصر الحاضر ، برغم الغزوات الأجنبية ، وذلك ربما كان بفضل سكان ريف مصر . فالغزوات كانت تطعم المدن المصرية بدماء أجنبية ، ولكن تلو ذلك هجرات مستمرة من الريف ، تذيب هذه الدماء الأجنبية ، وتضمن السيادة للعنصر الوطني<sup>(٤٧)</sup> .

وفي حين كانت حركة عرابي والأفغانى ومحمد عبده سابقة لأوانها بالنسبة لسواد المصريين ، لعدم انتشار التعليم بينهم ، إلا أن حماسة مصطفى كامل ولطفى السيد وجدت تربة خصبة ، لأن المهنيين والمتقنين والموظفين المصريين كانوا قد تعرفوا على الثقافة الغربية ، فاستجابوا لدعاوى الوطنية ، واندمج معظمهم فى الحزب الوطنى الذى ألفه مصطفى كامل . وعندما اندلعت الثورة المصرية سنة ١٩١٩ ، ألقى زعيمها سعد زغلول الأمة كلها ، مسلمين وأقباطاً ، رجالاً ونساء ، والفلاحين وأهل المدن ، والمتعلمين والأميين ، يقفون وراءه صفّاً واحداً كأنهم بنىان مرصوص .

وكان سعد زغلول قد عرف الأفغانى ومحمد عبده وصاحبهما فى شبابه ، وحرر فى الوقائع المصرية مع محمد عبده ، واشترك وهو طالب بالأزهر فى الحركة العرابية . وكان من أنبغ محامى مصر ثم من أفضل مستشاريها ، وكان قوى الحجة وخطيباً لا يشق له غبار . وعندما رغب كرومر فى ترضية المصريين الأصلاء بتعيين وزير من أصل مصرى خالص ، وقع الاختيار على سعد زغلول . واستطاع سعد أن يكسب احترام الإنجليز ، مع احتفاظه بالولاء الكامل لشعبه . ثم اصطدم سعد بالقصر وبالإنجليز ، فترك الوزارة ، وانتخب وكيلاً للجمعية التشريعية ، وهى الهيئة النيابية يومئذ ، وبذلك صار أكبر ممثل للشعب . ولما أعلنت الهدنة سنة ١٩١٨ طلب سعد زغلول وزميلان له التصريح بالسفر إلى باريس للمطالبة بالاستقلال أمام مؤتمر فرساي حيث عقد مؤتمر الصلح . ورفض المعتمد البريطانى التصريح بالسفر ، وفى مارس سنة ١٩١٩ قبض على سعد وصحبه على أثر القلاقل والمظاهرات والمنشورات ، ونفوا من مصر ، فاندلعت ثورة عاتية شملت كل شبر فى مصر ، واضطرت إنجلترا للإفراج عن سعد ، فانتقل من مالطة إلى باريس لعرض القضية المصرية على مؤتمر الصلح .

ومنذ ذلك الحين بدأت مفاوضات طويلة بين سعد والحكومة البريطانية ، تخللها نفي ثان لسعد ، واندلاع الثورة مرة أخرى ، مما اضطر إنجلترا إلى إصدار تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ معلنة استقلال مصر ، مع أربعة تحفظات تبقى الباب مفتوحاً

لتدخل الإنجليز في الحكم ، خصوصاً بالتواطؤ مع القصر الملكي . وتنصب هذه التحفظات الأربعة على الدفاع عن مصر ، وحماية المواصلات الدولية ، وحماية حقوق الأقليات وحكم السودان<sup>(٤٨)</sup> .

ومع أن سعد زغلول لم يكن راضياً عن هذا الإعلان الذي يجعل الاستقلال ناقصاً ، إلا أنه قبله مؤقتاً ، باعتباره شيئاً خيراً من لا شيء ، وخطوة في سبيل استكمال الاستقلال<sup>١</sup> .



وصدر دستور سنة ١٩٢٣ ، وأجريت على أثر ذلك انتخابات مباشرة فاز فيها الوفد برئاسة سعد فوزاً ساحقاً ، وألف سعد الوزارة . وكانت لدى الزعيم آمال عريضة في الإصلاح ، منها إصلاح النظام القضائي ، وتوحيد جهات التقاضي ، وإصلاح أنظمة المحاكم والإجراءات ، بما في ذلك المحاكم الشرعية ، والتوسع في التعليم ، وإصلاح البلديات واللاوائح العامة ، وتحسن أحوال الفلاحين ، وإطلاق حرية الصحافة من كل قيد . وشاركت زوجته - التي صارت تعرف باسم أم المصريين - وهي السيدة صفية زغلول ، في الحركات الإصلاحية ، ولا سيما تحرير المرأة ، وتعليمها . وبذلك نفذ سعد زغلول ما نادى به قاسم أمين . وكان قاسم أمين قد جعل إهداء كتابه إلى زميله الشجاع الذي خاطر بتأييده وسط عاصفة السخط على دعوته الجريئة : المستشار سعد زغلول . ففي حركات الجهاد الوطني بزعامة سعد بدأ السفور ، أي نزع الحجاب عن المرأة المصرية<sup>(٤٩)</sup> . وفي المظاهرات كانت المرأة تسهم بنصيب بارز تفودهن السيدة هدى شعراوى . حتى إذا عاد سعد من المنفى ، نزل من الباخرة وزوجته بلا نقاب . وعندما تقدمت سيدة لتصافحه رفع النقاب بيده عن وجهها ، فرفعن جميعهن النقاب ، وبذلك صار السفور حقيقة واقعة بعد قرون طويلة من الحجاب ، وانتهى عهد الحريم إلى غير رجعة .

ولكن أهداف سعد زغلول لم يكتب لها التحقق الكامل على صعيد السياسة ، لأن الإنجليز ظلوا مسيطرين عن طريق الحكم الملكي ، وظلت فرق من جيوشهم

تحتل ثكنات قصر النيل ، وقواعدهم على القناة ، ودار مندوبيهم السامى تحرك خيوط المؤامرات بين الأحزاب ، بالتواطؤ مع القصر .

وظلت مصر حتى سنة ١٩٥٢ تحت حكم الإنجليز غير المباشر يعاونهم السلطان فؤاد ( والد فاروق ) الذى كان قد أعلن نفسه ملكاً فى سنة ١٩٢١ ، على إثر تصريح ٢٨ فبراير المشهور ، الذى أعلنت به إنجلترا استقلال مصر تحت التحفظات الأربعة . وكانت الأحزاب قد تعددت بإعلان الدستور والتمثيل البرلماني ، وتوالى المناورات ، وتعطيل البرلمان ، وإعادة الانتخابات ، وترويرها أحياناً كثيرة ، مما أدى لتولى رؤساء الأحزاب رئاسة الوزارة ، الواحد بعد الآخر ، فى وجه معارضة شعبية قوية تحت راية الوفد المصرى الذى تألف بزعامة سعد ، ولما مات سنة ١٩٢٧ خلفه على رئاسته رجل عنيد صلب الرأى هو مصطفى النحاس .

وكانت للوفد على طول المدى أغلبية شعبية كبيرة ، بل ساحقة أحياناً كثيرة . ولكن أقطاب الوفد صاروا مع الوقت من بين الصفوة ، سواء فى ذلك المثقفون منهم والمهنيون والأعيان ، ولذا كانوا بعيدين عن فهم أحوال الفقراء أو الإحساس بها . ولكنهم مع هذا كانوا أقرب من رجال الأحزاب الأخرى إلى الولاء لمواطنيهم . ومنذ سنة ١٩٢٥ احتدم الصراع على الحكم بين رجال الأحزاب ، وكثرت القلاقل السياسية ، فى إطار المناورات بين المندوب السامى والملك ، تارة يختلفان ، وتارة أخرى يتفقان . . . . . ووسائل هذه المناورات هى الأحزاب السياسية التى تأتلف تارة وتختلف أخرى . وكان الشعب هو الذى يدفع بفقره وإهمال مصالحه ثمن هذه المناورات والصراعات .

\* \* \*

ولترك السياسة برهة ، لنوجه أنظارنا إلى ما كان يعانيه الشعب المصرى من جور واضطهاد . وفى كتاب « مصر فى عصر التحول » يقدم لنا « جان وسيمون لاکوتير » فكرة عامة عن المعاناة الطاحنة التى قامى منها هذا الشعب المطحون . فهما يقولان عن الريف المصرى إنه « معسكر اعتقال »<sup>(٥٠)</sup> ويصفان ما يزرع تحته القلاح فى عمله يوسف إدريس



الشاق بالحقول منذ شروق الشمس حتى الليل ، بدون مساعدة آلية من أى نوع ، فكل عدته « الفأس » وعضلات ذراعيه . وأطفال الفلاحين كثيراً ما يعملون ما بين ثمانى وعشر ساعات يومياً فى خدمة الحقل ، فى خلع الأعشاب الضارة ، والكفاح ضد دودة القطن ، وفى جمع القطن والمساعدة فى خدمة كل المحصولات ، وجمع الأغذية الخضراء للبهائم . ويرغم الجوع والفاقة يقدم الفلاح على مزيد من الإنجاب ، لما يمثله الأطفال من قوى عاملة تعينه فى جهده المضى :

وماء الشرب فى القرى مصدره الترع المتفرعة من النيل ، وفيه تستحم البهائم ، وفيه تلتقى نقايات الدواب والآدميين ، وجيف الحيوانات . ومن ثم استشرى بين الفلاحين داء البلهارسيا وما يترتب عليه من مضاعفات تستتر فى قوى هؤلاء المساكين : ويقدر عدد المصابين به بخمسة وتسعين فى المائة (٥١) .

ومع أن « جان ولا كوتير » يريان فى كتابهما أن هؤلاء الفلاحين كانوا يعيشون « تكتيياً » فى ظل نظام إقطاعى ، لا يملك فيه الفلاح الأرض التى يزرعها ، فإنهما يريان أيضاً أن الإقطاع الأوروبى كان أرفق من ذلك بفلاحيه ، حيث كان المالك يحسن تغذية فلاحيه كى تزداد قدرتهم على الإنتاج . ثم إن المالك المصرى لم يكن يعيش فى أرضه ، بل فى المدينة ، ولا يعنيه من الأرض إلا جمع إيراداته منها ، غير مبالٍ بأجد الزارع ما يقيمه أوده أم لا .

وفى المدينة كانت الطبقة الوسطى المصرية تزداد ثقافة وحنكة . ولكنها تواجه « مشكلة هوية » . فالمصرى المثقف من أبناء الطبقة الوسطى يجد نفسه يإزاء ثقافة جديدة بأفكار جديدة تستهويه . ولكن ارتباطه بترائه وتقاليده ماضيه يكبل انطلاقه ويخلق له المشكلات . وكانت المعضلة فى العثور على توافق داخلى بين القديم والجديد : وهو ما استطاعه إلى حد ما . ويصف مكاريوس شاب سنة ١٩٤٠ بقوله : إن المثقف المصرى ينطوى على عدة مستويات تاريخية يتنقل وجدانه فيما بينها (٥٢) :

ولكن تقور هؤلاء المصريين من الاستعمار كان أقوى من هذا التعارض بين



الثقافة القديمة وبين البحث عن هوية مصرية جديدة . ولو كان البحث عن هذه الهوية خالصاً من قيود الاستعمار ، لكان الأمر أسهل بكثير ، أما والاستعمار قائم ، فهو مصدر شعور عنيف بالمهانة ، ولا سيما أن المستعمر كان يعد المصري أقل منه ، فاجتمع إلى المهانة شعور قوى بالخزي والعار .

فلما حانت سنة ١٩٥٢ كانت كل هذه المشاعر ، بالإضافة إلى القلق السياسى ، والتغير الوزارى المستمر ، وفساد الملك فاروق ، قد جعلت الجو مهيأ للثورة .

### ثورة عبد الناصر

وكان الضابط الشاب جمال عبد الناصر يحلم بتخليص مصر من الإمبريالية والإقطاع والملكية والاستبداد، ويصبو إلى الديمقراطية والمساواة والحرية ، ويؤمن بأن الطريق الوحيد إلى تحقيق هذه الأهداف إنما هو الثورة، وقد روى أنور السادات فى كتابه الذى نشر بالإنجليزية بعنوان «ثورة على النيل» أن عبد الناصر بدأ تنظيم جماعة من زملائه وأصدقائه الضباط حوالى سنة ١٩٤١، وما حانت سنة ١٩٤٥ حتى كانوا قد آمنوا بأن الثورة هى السبيل الوحيد للخروج بمصر من هذه الحالة المزرية وتخليصها من ويلاتها :

وكانت الجماهير المصرية ساخطة على الأوضاع ، وأدت حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ إلى زيادة الضيق والسخط على الملك فاروق وحلفائه البريطانيين . وصارت المظاهرات ضد المستعمرين فى شوارع القاهرة ظاهرة يومية تقريباً ، كما شنت حرب عصابات على الجيش المحتل فى منطقة القناة ، وفى ٢٥ يناير سنة ١٩٥٢ قرر ممثل بريطانيا أن يأتى المصريين درساً لا ينسونه بمذبحة أودت بالمصريين من رجال الشرطة فى الإسماعيلية<sup>(٥٣)</sup> . وفى اليوم التالى . وكان يوم سبت - احترقت القاهرة ، ودلى حد وصف أنور السادات فى النسخة الإنجليزية من كتابه سالف الذكر : كان يوماً أسود ساد فيه العنف الذى اندفعت إليه جماهير جائعة يائسة<sup>(٥٤)</sup> .

وفي أثناء تلك الشهور حدد عبد الناصر موعد ثورته ، مؤمناً بأن البلاد لم تعد بها طاقة لتحمل مزيد من الطغيان والقوضى ، وأن الوقت قد حان للعمل .

وقامت الثورة في ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، ونجحت على الفور . وحدد مجلس الثورة أهدافاً ستة تلخص في القضاء على الإمبريالية ، والإقطاع ، وإنهاء الاحتكار والرأسمالية المستغلة وإقامة العدالة الاجتماعية وإرساء قواعد نظام ديمقراطي صحيح ، وتكوين جيش وطني قوي<sup>(٥٥)</sup> وقد حاول عبد الناصر تحقيق كل هدف من هذه الأهداف وفقاً لتصوراته وفلسفته .

وكان أول ما وجه إليه عبد الناصر اهتمامه وجهوده هو القضاء على الاستعمار أو الإمبريالية . وبعد مفاوضات طويلة جلا الإنجليز عن مصر في سنة ١٩٥٣ ، وفي سنة ١٩٥٦ انحسر نفوذ فرنسا أيضاً بتأميم قناة السويس .

وفي سنة ١٩٥٣ صدرت قوانين الإصلاح الزراعي ، التي تقضي بأن الحد الأقصى للملكية الزراعية هو ٢٠٠ فدان ، وما زاد عليها يسلم للحكومة ، التي تولت توزيعه على المعلمين من الفلاحين . وأنشئت في القرى جمعيات تعاونية لتعليم الفلاحين طرق الزراعة المتقدمة ، وللإشراف على تنظيم الزراعة ، كما عمل على نشر الثقافة والتعليم بين هؤلاء الأميين . وبدأ الفلاح الفقير يشعر بأن مشاركته في الجمعيات التعاونية تجعله شريكاً في اتخاذ القرارات ، وتدريبه على العمل الديمقراطي<sup>(٥٦)</sup> .

ولم يغفل النظام الجديد تنظيم الصناعة والقضاء على الاحتكار فيها . وكان عبد الناصر يؤمن بأن التأميم خطوة هامة نحو الاشتراكية ، بنقل وسائل الإنتاج بعد ذلك من ملكية الدولة إلى الملكية الاجتماعية ، وبذلك يسلم الإنتاج إلى المنتجين الحقيقيين ، أي العمال<sup>(٥٧)</sup> . فالصناعة يجب أن تصبح مسئولية الجميع . وبذلك عد حتى المشاركة في الإدارة في الأرباح خطوة أساسية نحو تنمية الصناعة ، ووسيلة هامة لتشجيع معدلات الإنتاج . وليس معنى هذا تحريم الملكية الخاصة لوسائل

الإنتاج ، بل اكتفى بتحديد ما أو تقييدها ومراقبتها<sup>(٥٨)</sup> . ففي نظر النظام الجديد أن الملكية العامة هي الطريقة الوحيدة لتحقيق الديمقراطية الاجتماعية ، وهكذا أتيت لأول مرة في تاريخ مصر الحديثة مبادئ العدالة وتكافؤ الفرص .

إثمة هدف آخر اهتمت به ثورة عبد الناصر ، وهو إقامة العدالة الاجتماعية والديموقراطية . وكانت صيغته الجديدة للاشتراكية تنادى بأن الديمقراطية لا تنفصل عن الاشتراكية<sup>(٥٩)</sup> . فالمراد بالاشتراكية ، ولو تحققت ديمقراطية بغير اشتراكية ، لا تحترق الصفوة المسرح السياسي في سهولة ويسر<sup>(٦٠)</sup> . إقالة الدولة « الاشتراكية الديمقراطية » كانت في نظر عبد الناصر هي الأمل الوحيد لتكافؤ جميع المصريين في الفرصة : وكانت اشتراكيته – وفق فلسفته السياسية – تتضمن رفع مستوى المعيشة في مصر عن طريق تحسين المستوى الصحي ، ونشر التعليم ، وفرص العمل . وعلى الديمقراطية أن تحمي الاشتراكية بتشجيع مشاركة الشعب المصري في عمليات الحكم . وأنشأ المؤتمر الوطني ليكون الجهاز الذي يمثل الجماهير ، بحيث يكون ممثلو الفلاحين والعمال فيه ٥٠٪ على الأقل . أما العنصر الآخر للديموقراطية فهو حرية التعبير أو حرية الرأي . وجاء في الميثاق أن النقد البناء للأمة وللأهم الأخرى ضرورة يمكن أن تفضي إلى القضاء على السلبية ، وإلى إغراء المصريين بالعمل الجاد الشاق لتحقيق أهداف الأمة<sup>(٦١)</sup> . فالميثاق يلخص مفهوم عبد الناصر للتعاون والتكامل بين الاشتراكية والديموقراطية ، من حيث إن الديمقراطية تحقق الحرية السياسية والاشتراكية تحقق الحرية الاجتماعية ، ولذلك يستحيل الفصل بينهما . فهما جناحا الحرية ، وبدونهما لا يمكن للحرية أن تحلق في سماء الغد<sup>(٦٢)</sup> .

لم يكن بوسع عبد الناصر في كل ما رى إليه من تغييرات أن يغفل الإسلام ، وهو المسلم في بلد إسلامي ، وساعده على ذلك التفهم العصري أن مدرسة محمد عبده صارت هي السائدة ، مما جعل الرأي العام بين علماء المسلمين متقبلا للتطور والفهم العصري . وعلى حد قول « ايفريت » في كتابه « عن نظرية التغير الاجتماعي » :

« من الصعب تغيير العقيدة الاجتماعية »<sup>(٦٣)</sup> . ولذا نجد عبد الناصر يكيف ويبرر أعماله على أساس من العقيدة الإسلامية ، وبذلك يحوز موافقة الجماهير<sup>(٦٤)</sup> . وهكذا صار الإسلام ركنًا من أركان سياسة عبد الناصر ، ووجد لكل إجراء أو اتجاه سنداً من الدين ، وأيده في ذلك العلماء<sup>(٦٥)</sup> .

ولكن تطبيق نظريات عبد الناصر لم يأت بالنتائج المرجوة ، لأن من أشرفوا على التطبيق لم يكونوا فوق مستوى استغلال الظروف ، فسرى الفساد إلى التعاونيات الزراعية ، واستغل كثيرون من أقطاب الاتحاد الاشتراكي نفوذهم . واحتفى المهملون بقانون عدم فصل العمال<sup>(٦٦)</sup> فنفشى الإهمال في القطاع العام والحكومة اعتماداً على هذه الحماية القانونية لحقوق العمال ، وانتفى حافز الاجتهاد ، والإحساس بالمسئولية لدى الكثيرين من العاملين . فكان هذا كله عقبة في سبيل التقدم المنشود .

وحاول الكتاب والمثقفون أن يستخدموا حق حرية الرأي . ولكن اتضح أن ذلك لم يكن مأمون العواقب ، وظلت حرية الرأي شعاراً متعذر التحقق<sup>(٦٧)</sup> . : فأدرك المصريون جميعاً أن عبد الناصر لا يشجع حرية الرأي ، وقامت لديهم على ذلك شواهد كثيرة ملموسة .

## مدخل إلى المسرح المصري

### هل للمسرح المصري العربي وجود؟

بدلنا تاريخ المسرح في جميع أنحاء العالم على أن هناك تقدماً أو تطوراً طويلاً — بوجه عام — يمتد من بواكير تاريخ أمة ما حتى العصور الحديثة ، مروراً بفترات من التعثر والمصادرة أو الكبح . أما المسرح العربي الحديث فهو على عكس هذا النمط السوي ، فليست هناك دراما مكتوبة في العالم العربي قبل القرن التاسع عشر : ولذا نجد الكثيرين من النقاد مصرّين على أن المسرح العربي الحديث ظاهرة جديدة نابعة من النهضة الحديثة ومتأثرة بالفكر الغربي ، ونود أن نفحص الحجج المعززة لهذا الرأي قبل الإقدام على تفنيده .

من المعروف للكافة أن الفراعنة كانوا يقومون بأداء درامي لصيغ من الأساطير ، في معابدهم ، ومن النقاد — مثل لويس عوض — من يعدون هذا دليلاً على أن المصريين القدامى استخدموا لوناً من الدراما في احتفالاتهم الدينية . بيد أن نقاداً آخرين — مثل محمد مندور — وغنيمي هلال — يرفضون هذا الزعم ، وفي رأيهم أن الدراما الفرعونية كانت دينية خالصة ، ولا تؤدي إلا في المعابد ، وبالتالي لا يجوز مقارنتها بالمسرح الإغريقي ، الذي كانت أصوله مستمدة من الشعائر الدينية والمعتقدات الأسطورية ، ثم تطور فصار مستقلاً رفيع الذوق والثقافة ، وصار يؤدي في الساحات العامة والمسارح<sup>(١)</sup> .

ولكن ، بفرض أن الفراعنة لم يعرفوا الدراما — كما يقول بعض النقاد — فلماذا لم تتطور الدراما أو تظهر في مصر بعد ذلك ؟ يقدم توفيق الحكيم الجواب التالي عن هذا السؤال : إن العرب ، وهم أصل اللغة العربية المستخدمة اليوم في كل العالم العربي



لم تكن لديهم دراما ، بسبب حياة التنقل والترحل المستمر التي كانوا يعيشونها ، ويقول توفيق الحكيم إن الدراما تحتاج إلى استقرار جغرافي كي تنصب لها المسارح وتؤدي<sup>(٢)</sup> . ولم يكن بوسع العرب - بسبب ترحلهم المستمر - إلا التعبير عن أنفسهم بالشعر الذي يعكس بيئتهم ومواقفهم وأحاسيسهم ، ولذا نجد معظم أشعارهم تصف الصحراء والرمال ورحلات الصيد ، وفرقة الأحباب بسبب ترحلهم مع عشائهم انتجاعاً للماء والكلأ . ولما ظهر الإسلام ، وفتح العرب الأقطار المحيطة بهم ، لم تصبح الدراما عنصراً من عناصر ثقافتهم ، وإن كانت قد ازدهرت لهم حضارة راقية ، ففي العصر العباسي ترجمت كل فروع العلوم والفلسفة عن لغات الإغريق والفرس والهنود . إلا أن المترجمين تجاهلوا تماماً كل أنواع الدراما لدى هذه الثقافات العريقة . ويعلل بعض النقاد - مثل توفيق الحكيم - ذلك المسلك بأنهم شجعوا ترجمة العلوم والفلسفة لافتقارهم إليهما ، أما الأدب فكان اعترازهم بشعرهم القديم والحديث يغنيهم عن ترجمته ، لأن شعر العرب ترجمان حياتهم الكافي . ونجد متى بن يونس ، المترجم المثقف العربي ، عندما ترجم لأرسطو كتاب الشعر سمى التراجيديا المديح ، وسمى الكوميديا الدم أو الهجاء<sup>(٣)</sup> ، وهما اللونان البارزان في الشعر العربي يومئذ . وهكذا ظل الشعر العربي في عصور الحضارة الإسلامية يقلد الشعر الجاهلي في أغراضه وأساليبه . وحتى في الأقطار المسيحية التي فتحوها لم يظهر للمسرح أثر لأن المسيحية لم تشجع هذا الفن الوثني الأصل ، فلم يظهر إلا في أواخر العصر الوسيط في تلك الأقطار<sup>(٤)</sup> . وهكذا لم يجد العرب أمامهم في البلاد المفتوحة مسرحاً ، ولم يترجموه فيما ترجموا من تراث الإغريق .

وهناك تفسيرات أخرى تذهب إلى أن العقيدة الإسلامية نفسها تستنكر التشخيص<sup>(٥)</sup>

فن المحرم على المسلمين إظهار الشخصيات المقدمة - كالأنبياء - على المسرح . كما أنه كان محرماً عليهم صنع التماثيل لأي شخص ، تجنباً للوقوع في الوثنية ، لذلك لم تزد في الإمبراطورية الإسلامية إلا الفنون التجريدية ، كالزخرفة العربية



والعمارة والخط . يضاف إلى هذا أن الإسلام دين توحيد وتثريه لله ، ولذا فالتمرد على القدر أو على أحكام الله وقضائه على النحو الذى تعبّر عنه التراجيديا الإغريقية يعد كفراً ، ولذا رفض العقل العربى الدراما الإغريقية بموضوعاتها التى تدور حول الصراعات النفسية والتمرد على القدر<sup>(٦)</sup> .

وتمشيًا مع هذا التفسير ، وبناء على ما يفرضه الإسلام على المسلم من تسليم تام بإرادة الله ونواميسه وأحكامه العليا بغير اعتراض ( اللهم لا اعتراض ) ، يذهب زكى طليمات إلى أن المسلم يفقد فرديته ويذوب فى الهوية الإسلامية ، وبالتالي يتخلى المسلم عندئذ عن أى تعليق على أحكام القضاء والقدر ، ولو بالنقد غير المباشر ، أو بالتحليل أو لإعمال الخيال<sup>(٧)</sup> . والدراما — كما يقول طليمات — تعتمد اعتماداً كبيراً على التخيل والتأويل والتحليل والنقد ، فلم يكن من الطبيعى أن يعالجها الكتاب المسلمون فى تلك العصور<sup>(٨)</sup> .

ويقدم نقاد آخرون وجهات نظر أخرى ، فىرى لويس عوض أن المجتمع المصرى يؤمن بالإرادة الحرة أو حرية الاختيار ، لا بالقدرية والجبر ، ويذكر لويس عوض من الأقوال المصرية الماثورة ما يدل على أهمية الاعتماد على العقل فى فهم كل شىء ، وهذا يذكرنا برأى الإمام محمد عبده وموقفه العقلى فى التفسير<sup>(٩)</sup> . ولدى لويس عوض أن مصر مجتمع زراعى ، يحترم إرادة الله وقضائه ، ولكنه يستخدم عقله فى الفهم ومراقبة الظواهر الطبيعية وتدبير أعماله والتخطيط لها . فقلما يغامر الفلاح المصرى فى أعماله الزراعية ، بل يختار لها أنسب الظروف التى تغل عليه محصولاً طيباً ، مما يدل على عقل ومنطق وشعور جدى بالمسئولية ، وفى مثل هذا المجتمع الذى يسوده المنطق لا مكان للفعل المأسوى ، لأن التراجيديا تصور بطلاً أخطأ أو أثم ، ثم ناخبل ضد قدره المحتوم<sup>(١٠)</sup> .

ونجد تعليلاً طريفاً لا افتقار مصر بوجه خاص للدراما ، فى كتاب جاك بيرك « مصر » . فيرجع ذلك إلى مزاج أو طبع الفرد المصرى الذى يعيش نظاماً اجتماعياً

رتيباً ( روتين ) ومثلماً ، يضطر إلى القرار منه بالتمثيل ، وبذلك غدت حياة نفسها مسرحاً<sup>(١١)</sup> بحيث يحول حياته إلى أدوار يؤديها ، مرتدياً لها الزي المناسب ، محققاً لنفسه تنفيساً يقوم فيه بدور الممثل والمتفرج معاً : وهذا هو السبب - في رأى جاك بيرك - في عدم ظهور الدراما في العالم العربي إلا في وقت متأخر .

وتأسيساً على ما تقدم من الآراء ، نستنتج أن معظم الثقافات من النقاد يقررون أن الدراما لم توجد في العالم العربي - وفي مصر - إلا في منتصف القرن التاسع عشر : بيد أن هذه الحجج ليست موضع تسليم لدى الكافة ، وهناك معلقون كثيرون يعارضون من هذه الدعاوى ، إن لم يكن معظمها ، فبعضها على الأقل .

وسأحاول الآن أن أقدم بعض وجهات النظر المعارضة ، على وجه الإيجاز والإجمال تاركاً التفاصيل لكتاب سأضعه في تاريخ الدراما في الأدب العربي .

فلئن أصر نقاد كثيرون على أن الدراما الفرعونية كانت دينية في جوهرها ، ولا تعرض إلا في المعابد ، فإن « اتين دريوتون » قدم أدلة على وجود الدراما الفرعونية ، وأنها كانت تؤدي خارج المعابد ، برغم مضمونها الديني ، وأبحاث دريوتون تعتمد على المنقوش في المقابر الفرعونية ، ويناقدش بيليو جرافيا الممثلين وحواراتهم المسرحية الكاملة الموجودة فيها يسميه دريوتون « كتب الممثلين » التي يرجع تاريخها إلى سنة ١٥٨٠ ق.م<sup>(١٢)</sup> . وسأورد مزيداً من التفاصيل في هذا الشأن فيما بعد :

وهناك نقاد يستنكرون بعنف كل ادعاء بافتقار العرب إلى الخيال والمهارات التحليلية ، ويشيرون إلى ما أسهم به العلماء العرب في مجالات العلم تحت حكم العباسيين . فالعرب لم يكتفوا بالترجمة ، بل توسعوا وأضافوا في علم الطب والهندسة والموسيقى والكيمياء والجغرافيا والجبر والفلك<sup>(١٣)</sup> . مما أدى إلى ثورات علمية امتد أثرها إلى قرون عدة<sup>(١٤)</sup> . فكيف ننسى مثلاً أن الجبر من ابتكار العرب ، وأن الأرقام العربية هي التي تستخدم اليوم في اللغات الأوروبية ، وأن العرب بأبحاثهم وحساباتهم الدقيقة كانوا أول من قال بكروية الأرض ، وأنهم رسموا خريطة للعالم ؟

ونسلم بأن العرب في الجاهلية لم تكن لديهم دراما من أى نوع كان ، ولكن كانت لديهم أساطيرهم عن الآلهة والأبطال<sup>(١٥)</sup> ، ويقول « ديفنيو » : إن مسئولية الإسلام عن افتقار العصر الإسلامى إلى الدراما « خطأ جسيم »<sup>(١٦)</sup> . فالمقصود بافتقارهم إلى الدراما يجب تحديده بدقة قبل كل مناقشة . أهو الافتقار إلى دراما مكتوبة وراقية ثقافياً وفكرياً ؟ أم المقصود هو الافتقار إلى الفن الدرامى باللغة العربية الفصحى ؟ فإن كان المقصود هذين الأمرين معاً ، فالعرب إذن لم تكن لديهم دراما . ولكن مؤلفاً درامياً مثل يوسف إدريس ، ونقاداً مثل « ديفنيو » وأمين الخولى لا يقبلون هذا التعريف ، ويقولون إن الدراما كانت موجودة طيلة هذا الوقت ، منعكسة في الدراما « الشعبية » التى يمثلها الناس في الطرقات<sup>(١٧)</sup> . ويقدم « ديفنيو » تفاصيل ذات قيمة لهذا اللون من الدراما<sup>(١٨)</sup> . ويلح يوسف إدريس على أهمية الدراما المعاصرة لا كابتكار أو ابتداع ، بل من حيث هى متأثرة تأثراً شديداً بالمرح الشعبي الشفوى . ويعجب الخولى من أنه حين يثور تساؤل عن وجود الدراما ، يتجه ذهن السائل دائماً إلى الدراما العربية في اللغة الفصحى . ويبدو أنه لم يخطر لهؤلاء المتشددون أن اللغة العربية الدارجة كانت محل ازدهار ، ولذا لم يعترف أحد حتى أيامنا هذه بوجود الدراما العربية في ذلك الوقت<sup>(١٩)</sup> .

ولأنى أنضم إلى من يقولون بوجود الدراما العربية قبل منتصف القرن التاسع عشر بزمان طويل ، وسأحاول إثبات هذا الرأي . ففي القسم الأول من هذا الكتاب سأحاول إثبات أن الدراما العربية المصرية كانت موجودة دائماً ، في صورة دراما دينية فرعونية أول الأمر ، ثم لبثت حية طوال القرون التالية إلى يومنا هذا في صور شتى ، أهمها الفولكلور ، وأن هذا المسرح قد تطور إلى صورته النهائية في العصر الحديث ، حين بدأت كتابة الدراما باللغة المصرية الدارجة ، وأن جذوره العميقة ترجع إلى تراثه الفولكلورى . وخير كاتب مسرحى يمثل هذا الموقف هو يوسف إدريس . ولذا سأتناول مسرحه بالمناقشة المفصلة في القسم الثانى من الكتاب .



القسم الأول

مسرح تاريخ الدراما في مصر





## الفصل الأول

### العصر الفرعوني والجاهلي

يذهب دريوتون وغيره من المتخصصين إلى أن مصر الفرعونية عرفت لونين من الدراما . أولهما العروض الاحتفالية التي كان يقوم بها الكهنة في المعبد ، وتنصب أساساً على إلقاء الأساطير التي تثير المشاعر الدينية لدى المشاهدين . وثانيهما الدراما الدينية التي تؤدي خارج المعابد ، على يد ممثلين يلقون حوارات مخصصة ومحددة ، خاضعين لتوجيهات مخرج ، بقصد إمتاع الجمهور ومرد الأساطير المحيطة<sup>(١)</sup> .

وأوثق المصادر عن العصر الفرعوني ما هو مسجل على مقابر الفراعنة . وقد اكتشفت مقبرة صغيرة بسيطة في « إدفو » ، لرجل يدعى « المحب » الملقب بأمير الصداقة<sup>(٢)</sup> ، وكان يعيش في عهد الأسرة الثامنة عشرة حوالي سنة ١٥٨٠ ق. م . وقد افتتح قصة حياته بقوله : « لقد كنت الشخص الذي تبع مولاه كظله في جميع أسفاره . . . . . وكنت أواجهه وأرد عليه في جميع أدواره فإذا قام بدور الإله ، قمت أنا بدور الحاكم . وإذا كان عليه أن يموت ، كان على أن أعيش . . . »<sup>(٣)</sup> ( هذا يدل على أن معظم مسرحياتهما كانت عن أسطورة أو زيريس ) . ويذكر لنا « المحب » كيف بدأ حياته قارع طبله متواضعاً في فرقة مولاه ، وكيف غدا في مدى ثلاث سنوات الشخص الوحيد الذي يمثل أمامه . ويورد تفاصيل دقيقة وبعناية فائقة عن أسفاره ، ومنها نعرف أن الممثلين كانوا يتنقلون باستمرار من جنوب مصر إلى شمالها ، حيث يتزلون في كل موضع يمكنهم التمثيل فيه . وكانت عروضهم تؤدي إما في قاعات المساكن أو في الطرقات أمام الجماهير<sup>(٤)</sup> . وفي هذه

الحالة كانت تشترك في العرض مغنيات أو « عوالم » ، كن يقمن إلى جانب هذا بالغناء في المعابد في يوم ذكرى موت أوزيريس<sup>(٥)</sup>.

وليست هذه السير الحائطية الدليل الوحيد المتاح على وجود الدراما في عصر الفراعنة، فقد اكتشفت أيضاً برديات تؤيد هذه النظرية . ويصف بعضها إخراج المسرحيات عن أحزان إيزيس ونفتيس بعد موت أوزيريس . والبردية الأولى برقم ١٤٢٥ بـيرلين ، وبها بعض تعليمات الإخراج : « يجب أن تجلس امرأتان يبدو عليهما الحزن على الأرض عند أول رواق في القاعة ، وأن يكون مكتوباً علي كتف إحداهما إيزيس ، وعلى كتف الأخرى نفتيس . ويجب أن يكون في يمين كل منهما إبريق به ماء ، وفي يسراها كسرة خبز . . . »<sup>(٦)</sup>.

والبردية الثانية برقم ١٠١٨٨ في المتحف البريطاني بها تعليمات أدق بشأن الإخراج المسرحي : « يجب اختيار فتاتين بريئتين لهذين الدورين ، من العذارى كاسيتي البدن ، ومزينتي الرأس بشعر مستعار ، ويبد كل منهما درف صغير ، وعلى كتفهما يكتب اسم إيزيس ونفتيس ، لتغنيا أجزاء من الأغاني الواردة بهذا الكتاب وهما تواجهان الرب »<sup>(٧)</sup>.

وهذه الشذرات لا بد أنها أجزاء من بردية أكبر كانت تضم مزيداً من الإرشادات للمخرجين . ويعتقد دريوتون أنه كان هناك نوعان من كتب المخرجين<sup>(٨)</sup> وكتاب المخرجين يضم الحركات والإشارات المتوقعة من الممثلين<sup>(٩)</sup> : أما كتاب الممثلين فيضم نصائح لإجادة إلقاء الحوار ، واسم الممثل منقوش بجوار اسم كل شخصية لتجنب اللبس في أثناء التجارب ( البروفات )<sup>(١٠)</sup> . وهناك سمة أخرى هامة للمسرحية الفرعونية ، وهي المهمة الملقاة على عاتق المؤلف المسرحي ، فقد كان المطلوب منه تحويل الأساطير إلى مسرحيات ذات مضمون واقعي ، وعلى عكس المسرحيات الدينية التي تؤدي في المعابد ، كان الممثلون مطالبين بالتعبير عن كل مشاعرهم الشخصية والباطنة في أثناء تأديتهم أدوارهم<sup>(١١)</sup>.

ويتعقب دريوتون الخصائص الدرامية للمسرحيات الفرعونية ، مستعرضاً في بحوثه نماذج معينة من هذه المسرحيات ، وكثيراً ما يشفعها بالكتابات الهيرغلوفية والرسوم .

وتأويلات دريوتون التحليلية ، والدراسات الأخرى التي قام بها العلماء الذين يشاطرونه وجهة نظره أدلة مقنعة على وجود مسرحية دينية فرعونية مستقلة عن احتفالات المعابد وأعيادها . فن الممكن إذن القول بأن الفراعنة كان لديهم مسرح خاص بهم شاهده هيرودوت شخصياً (١٢) .

### العصر الجاهلي

#### ( الهليني والروماني والمسيحي )

ونعود الآن إلى مصر في العصر الهليني ( اليوناني ) الذي بدأ بفتح الإسكندر الأكبر مصر في سنة ٣٣١ ق . م . وكان جميع كتاب الدراما العظام من الإغريق قد ماتوا ( أمثال سوفوكليس وبوريبيدس . . . ) يد أن الدراما كانت لم تزل محبة إلى الشعب في بلاد الإغريق ، وفي كل المدن الجديدة التي نشأت في أثناء التوسع اليوناني ، بما في ذلك مدينة الإسكندرية التي صارت عاصمة مصر ، وكانت المسارح الفخمة متشرة فيها (١٣) . وقام علماء الإسكندرية بجمع كل درامات العصر الذهبي ، وأُمرت تعرض باستمرار على هذه المسارح ، كما مثلت عليها أيضاً مسرحيات جديدة تعكس الحركات التاريخية في الأوقات التي مثلت فيها ، ولكنها لم ترتفع إلى مستوى العصر الماضي المجيد . فالإيونانيون مثلاً ، لم يستطيعوا تقبل تأثير الماضي على حياة المصريين اليومية ، فتحرروا من الماضي وعاشوا حاضريهم (١٤) .

ولم يكن التفاعل بين الثقافتين المصرية واليونانية متسماً بالتوافق ، فقد كان من العسير على اليوناني أن يفهم عقلية المصري وأسلوب حياته . وبرغم الفرق بين الثقافتين ،

قامت بين الحضارتين ألوان من الحوار المتبادل ، نجمت عنها ثقافة جديدة . وفي هذه الأثناء كانت الدراما اليونانية الخالصة قد تدهورت : وبذلك يتسنى لنا القول بأن مصر شهدت نهاية التراجيديات الإغريقية الراقية التي حل محلها الرقص المصحوب بحركات التقليد ، و بالپانتوميم عندما غزت روما مصر . ويلاحظ « جاك لندساي » في كتابه « الفراغ والبهجة في مصر الرومانية » أن حركات الرقص ( الميميك ) تأثرت كثيراً بالرقص الفرعوني<sup>(١٥)</sup> . وبدأ المتخصصون يرون هذا الفن الجديد أهمية كبيرة ، فنجد مثلاً الشاعر « نورموس » يكتب « الديونيزياكا » متضمنة مشاهد خاصة تناسب الرقص الميميكى<sup>(١٦)</sup> . وفي الدراميات استبعد صراع الإنسان ، وصارت الحركات رقصاً ، وصار الكلام غناء :

وكان الجمهور الروماني أقل تذوقاً للدراما منه لأنواع الترفيه الأخرى ، مثل الرقص ، والغناء ، والحركات البهلوانية ( الأكروبات ) والألعاب . . . فازدهرت هذه الألوان كلها في المسارح ، والقاعات ، وساحات الأسواق<sup>(١٧)</sup> .

وفي حين كانت الإمبراطوريات والثقافات تتفاعل بالبيئة الجديدة ، كان التفكير الدينى يتطور . فن المعروف أن ٨٢ من العلماء ترجموا في سنة ٢٨٤ ق . م التوراة إلى اللغة اليونانية ، فأدى ذلك إلى احتكاك العقلية اليهودية عن قرب بالفلسفة اليونانية وكان أول رد فعل لدى اليهود الرفض التام للدراما الإغريقية ، ولكن مع مرور الوقت ظهر مؤلفون دراميون من اليهود — أمثال « أرثافيسدس » و « أيزيكياوس » — عالجوا الموضوعات اليهودية باليونانية . وفي سنة ٢٦٩ ق . م كتب « أيزيكياوس » تراجيديات عن خروج موسى من مصر . وهناك بطبيعة الحال أمثلة لاستخدام الصياغة الدرامية لتعليم المسيحية ونشرها . ففي القرن السادس كتب القس جريجورى نازينز مسرحية باللغة اليونانية عن آلام المسيح ، ترجمت بعد ذلك إلى اللاتينية<sup>(١٨)</sup> .

وهذه المسرحية تستمد أساسها من التوراة ، ولكن خيال المؤلف ابتعد عن ذلك المصدر : ولذا نجد في هذه المسرحيات الكثير من خصائص الدراما

اليونانية ، برغم خرقه لقواعد وحدة المكان والزمان<sup>(١٩)</sup> .

وكما حدث من السلطات اليهودية في بداية الأمر ، كذلك رفضت السلطات المسيحية الدراما وشجبتها ، وحرمت الكنيسة على أى مسيحي أن يصبح ممثلاً أو أن يتورط فى أى شيء له صلة بمسرحية ماء، وقد عبر « ترتوليان » عن هذا الموقف المسيحي، فى كتابه « عن المشاهد » الذى وضعه سنة ١٩٨ م ، فلاحظ أن مشاهدة أى مسرحية تعرض الأفراد لقوى شيطانية وتههددهم بأن يملكهم الروح الشرير<sup>(٢٠)</sup> . وفى سنة ٤٣٥م حرمت الإمبراطورية الرومانية المسيحية الإنتاج المسرحى أيام الآحاد<sup>(٢١)</sup> . ومنذ ذلك التاريخ ، وعلى مدى ستة قرون ، جعلت الكنيسة الأرثوذكسية ( التى تتبعها مصر ) من المستحيل تقريباً على الدراما أن تظل على قيد الحياة . أما الكنيسة الغربية فلم تسمح بالدراما الطقسية إلا فى القرن العاشر . وشيثاً فشيثاً نمت المسرحيات وانطلقت من الكنائس ، وما إن انتهت العصور الوسطى حتى انتمت الدراما إلى سواد الناس<sup>!</sup>، وتطورت مسرحيات القديسين والمعجزات ، والمسرحيات الهازلة (الفارس) والمسرحيات الخلقية<sup>(٢٢)</sup> .



## الفصل الثاني

من الفتح الإسلامي إلى منتصف القرن التاسع عشر

### الجنور الفولكلورية للدراما

بدأت الفتوحات العربية التي أنشأت الإمبراطورية الإسلامية في القرن السابع للميلاد . وشملت الفتوحات فلسطين وسوريا والعراق ومصر ، حيث كانت الدراما قد ظلت حية برغم التحريمات المسيحية . والعرب — كما قلنا آنفاً — لم يكن لديهم دراما خاصة بهم ، والإسلام — شأنه شأن اليهودية والمسيحية — لم يشجع الدراما حينما وجدها . وشمل الفتح العربي أيضاً بلاد الفرس والشرق الأقصى . وبرغم هذا الموقف تسربت الدراما إلى العالم العربي . فبينما تجاهل الأدب العربي الرسمي الدراما ، نجد مزيجاً من الدراما الشعبية من الشرق الأقصى وبلاد فارس أثمر فنوناً فولكلورية باللغة العربية الدارجة

### الحكايات الشعبية العربية ( التراث الشفوي )

ولا شك في أن مزيداً من التوضيح للمقصود بالأدب الشعبي ولألوان الأدب الفارسي وما وراء فارس من بلاد الشرق الأقصى التي استوعبها الأدب العربي الفولكلوري سيساعدنا على فهم الموقف . فالحكايات الفولكلورية أو الشعبية باللغة العربية الدارجة كانت موجودة منذ الجاهلية ، ويدور معظمها حول الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية ، وإن كانت معظم مغامراتهم خيالية . ولكن النمط الأساسي لهذه الحكايات ظل كما هو ، مع إضافة المزيد من المغامرات إلى هؤلاء الأبطال على مر الأجيال .

وهي حكايات حفظها التراث الشفوي من جيل إلى جيل : شعبيتها وشهرتها تتجاوز في البلاد العربية شهرة شعبية ألف ليلة وليلة<sup>(١)</sup> . فالعامة يعرفونها ، ويروونها لأولادهم ، كما تروى في الغرب حكاية سندريلا . وجرت العادة أن ينشد الرواة هذه الحكايات في الساحات العامة وفي المقاهي لإمتاع الجماهير ، وأحياناً تعد من وسائل الاحتفالات في المناسبات الدينية كالموالد ، وفي المناسبات الاجتماعية كالاحتفال بالزواج أو الختان أو ولادة الأبناء . ويجلس الراوي على دكة وينشر القصة على للربابة ، وينصت له الجمهور وهم يلدخنون الجوزة أو السجائر ويشربون الشاي<sup>(٢)</sup> . ويتفنن الراوي في الإنشاد ، والحماسة ، والتمثيل ، والإيماءات الدرامية ، فتستقل المشاعر الحارة إلى السامعين . وبذلك تكون القصة أو الحكاية الشعبية جامعة بين السرد والدراما ، كما أنها جامعة بين النثر والشعر<sup>(٣)</sup> . وإن كان هذا الشعر يخرج أحياناً عن قواعد النظم ، مما جعل العلماء والباحثين يقولون إن النقل الشفوي كان مشوباً بالتشويه .

وأشهر الحكايات الشعبية قصة عنتره العبسي ، الذي كان من أبطال الجاهلية ، وكان أسود اللون ، ولد عبداً لأن أمه كانت جارية ، وإن كان أبوه سيد القبيلة : فإنه رفض الاعتراف به . وافتتن عنتره بابنة عمه عبلة ، ورفض عمه مصاهرته . بيد أن عنتره اكتسب بشجاعته في القتال شهرة ملوية ، وصار فارس قبيلة بني عبس وحاميها ، الذي أنقذها من هزيمة منكرة عندما أغار عليها أعداؤها الأشداء وارتفع صوته بالقصائد الجياد متغنياً بشجاعته ويحبه لعبلة . وأخيراً اعترف أبوه به وتزوج عبلة ابنة عمه . وقصته الشعبية تصور حبه وتصور وقائعه القتالية ، وقد عمل فيها الخيال الشعبي عمله . وفي رأى الناقد فاروق خورشيد أن الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه ، بل هي أيضاً مرآة أفكار الشعب وحكمته<sup>(٤)</sup> . وهي ذات هدف ، فقصة عنتره مثلاً تحلل مشكلة الرق في الجاهلية<sup>(٥)</sup> . وفضلاً عن هذا تبين القصة أن الشرف أو النيل ليس مصدره الحسب والنسب ، بل عظمة

الشخصية والسجایا<sup>(٦)</sup> : ولذا يرى فاروق خورشيد أن جميع الحكايات الشعبية يجب أن تؤخذ مأخذ الجذ ، لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون في ذلك الزمن التاريخي ، وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية<sup>(٧)</sup> :

ولذا نجد بعض الخبراء يعارضون إدراج الحكايات الشعبية في الأدب ، لأنها لا تخضع للقواعد الأدبية ، في حين يقول آخرون منهم بإصرار - مثل فاروق خورشيد - إن الحكايات يجب أن تدرج بين الأعمال الكبرى للأدب الكلاسي ، لأن القواعد الأدبية معروفة أنها تتغير لتلائم المطالب الأدبية المتنوعة<sup>(٨)</sup> . وهذا الفريق الأخير من الخبراء لا يعلنون العامة العربية سوقية أو جذيرة بالازدراء ، بل يعلنونها - على العكس من ذلك - اللغة التي تمثل الشعب . ويرون أن الأدب الكلاسي الفصيح يعكس أدب الصفوة المثقفة على مر القرون ، في حين يعبر الأدب الفولكلوري باللغة العامة عن الجماهير ، لأنه مرآتها .

### ألف ليلة وليلة

كانت بلاد فارس من بين الأقطار التي شملها الفتح الإسلامي بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم . وبرز التأثير الفارسي على الخصوص في عهد الدولة العباسية ، وكانت الدولة الأموية من قبلها قد حكمت الإمبراطورية الإسلامية من حوالي سنة ٦٦٠م إلى حوالي سنة ٧٤٥م<sup>(٩)</sup> وفي أواخر عهدها بدأت حركة العباسيين في العراق . وكانت دعائمها الكبرى من الفرس . وباتتصارهم أقاموا دولتهم وحكموا الإمبراطورية من عاصمتهم الجديدة بغداد ، وصار للفرس باع كبير في سياسة الحكم . وتعد الدولة العباسية فترة ازدهار الحضارة الإسلامية في العلوم والأدب على السواء . ونشطت حركة الترجمة ، فشملت بالطبع كتباً فارسية هامة ، ومن أشهرها « كليلة ودمنة » ، وهو كتاب حكمة ومواعظ خرافية في قالب الأساطير . وكذلك تسربت إلى العقل العربي الحكايات الشعبية الفارسية ، وأشهر نماذجها هو « ألف ليلة وليلة » .

وألف ليلة مجموعة من حكايات الجن والحب والمغامرة : وقد تحير الخبراء في تحديد أصلها ومصدرها . ويعتقدون أنها ثمرة ثلاث طبقات من القصص ، الأولى منها فارسية أساساً ومتأثرة إلى حد بعيد بالتراث الهندي الشعبي . والثانية حكايات أضيفت في أثناء الدولة العباسية ، والثالثة والأخيرة نبتت من مصر في أثناء حكم المماليك ( فيما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر للميلاد )<sup>(١٠)</sup> .

ولم يزل الباحثون في حيرة إلى اليوم في أمر مؤلف ألف ليلة وليلة ، والمفروض أنها مجموعة من القصص التي تناقلها الناس شفاهاً ، ومن نصوص مكتوبة كانت تضاف إليها باستمرار حكايات شفوية . وتراكت القصص بعد تدوينها ، وكان جامعوها إما مؤلفين لبعضها أو رواة . وكانت الحكايات أحياناً تتعرض للتعديل مع السرد ، أو الجمع ، أو الترجمة ، وتعرض للتوسع فيها وإعادة صياغتها لتلائم البيئات المحلية المتباينة<sup>(١١)</sup> .

ويذهب « أو ستروب » في مقاله عن ألف ليلة وليلة إلى أن أصل حكايات الجن الفارسية فيها هو كتاب « هزار فسانه » . كما أن المضمون والهيكल العام والمنهج لا شك في تأثرها بالأدب الهندي . وطريقة إطالة الحكايات تذكرنا بالأساليب الأدبية الهندية ، وكما كانت شهر زاد تخترع الحكايات لكسب الوقت وإطالة حياتها ، كذلك كان الرواة المزعمون لقصص ألف ليلة وليلة يفعلون : ويشعر « أو ستروب » أن تراثاً آخر كان له أثره في ربط القصص بعضها ببعض ، فهكذا تجري الأمور في الكتب الهندية الشعبية عادة . « إياك أن تصنع كذا وكذا وإلا حدث لك ما حدث لفلان » . . . . فيسأل محدثه : « وكيف كان ذلك ؟ » فيسرد عليه الراوى القصة<sup>(١٢)</sup> . وهناك طريقة أخرى لربط القصص هي عبارة « وكذلك يقال أو يقولون . . . » ، وهي طريقة تستخدم باستمرار في الحكايات العربية<sup>(١٣)</sup> .

أما وقد أشرنا بإيجاز إلى بعض وجوه التأثيرات الفارسية والهندية ، فنتقل إلى الطبقة الثانية من ألف ليلة وليلة ، التي تصور أيام العباسيين الحيدة . حيث نجد نحو

خمسين قصة تدور حول عهد هارون الرشيد وبعثاته الزاهر<sup>(١٤)</sup> . وفي تلك الفترة ظفرت هذه الحكايات بشهرة كبيرة حتى بين المتعلمين . ويعتقد الخبراء أن ألف ليلة وليلة لم يكن أصلها حكايات فولكلورية؛ لأن هذه الحكايات تتجاوز تكتيماً قدرات الرواة . وقد أدى هذا إلى القول بأن بعض المتعلمين البغداديين والكتاب المصريين قد أسهموا في صياغتها<sup>(١٥)</sup> .

أما الطبقة الثالثة فحكايات مصرية شعبية كما أنها تنطوي على تمجيد أبطال من قبيل الظاهر بيبرس ، السلطان المملوكي . وقد تناولت ألف ليلة وليلة هنا بإيجاز لأحيط القارئ علماً بجانب من الأدب الشعبي المصري الذي أثر في كبار الكتاب والمؤلفين الدراميين في القرن العشرين . أما الآن فيجمل بنا أن نعود إلى عناصر الدراما التي ظلت موجودة بمصر قرونًا طويلة قبل العصر الحاضر ، ولذا سيكون اهتمامنا الآن موجهًا إلى مسرحيات خيال الظل .

### خيال الظل

مسرح الدمى ينقسم إلى ثلاثة أنواع : مسرحيات (ماريونيت) عرائس الأسلاك، ومسرحيات عرائس اليد، ومسرحيات خيال الظل<sup>(١٦)</sup> . ويبدو أن مصر عرفت مسرح العرائس (ماريونيت) منذ أيام هيرودوت الذي يروي لنا أنه شهد بعض عروضها في أثناء رحلته في مصر ، أما مسرحيات خيال الظل ، التي يرجع أصلها إلى بلاد الصين فالمنظنون أنها تسلمت إلى الشرق الأوسط في أوائل عهد الفتوح الإسلامية بآسيا . وهناك من يقولون إن العرب اقتبسوها في أثناء تبادلهم التجاري والصناعي مع الآسيويين تحت حكم العباسيين . وهناك رأي ثالث يذهب إلى أن الأتراك جاءوا بخيال الظل إلى الشرق الأدنى حوالي القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي<sup>(١٧)</sup> . وأيًا كان الرأي الصحيح ، فأول بادرة لخيال الظل ظهرت حوالي القرن الثاني عشر عندما عرضت العابه أمام صلاح الدين<sup>(١٨)</sup> .



فالأتراك أول من طور خيال الظل وجعلوا منه فناً رفيعاً عندما أقام العثمانيون إمبراطوريتهم في القرن الثالث عشر . فبعد أن غزوا بلاد فارس ، وسوريا ، ومصر ، وبلاد العرب ، واليمن ، وشمال أفريقيا ، أعلنت القبائل التركية أنها حاكمة وحامية العالم الإسلامي<sup>(١٩)</sup> . وصارت عاصمتهم القسطنطينية حاضرة الدولة الجديدة السياسية والثقافية والاجتماعية ، وازدهرت المدينة واجتذبت جميع المثقفين والفنانين والصناع المهرة في سائر أنحاء الإمبراطورية . بيد أن حياتها الثقافية والفكرية لم تصل قط إلى مستوى بغداد القديم ، لأن الأتراك كان اهتمامهم بالمال الذي كانوا يجمعونه من ولاياتهم أعظم بكثير من اهتمامهم بالعلوم والفنون<sup>(٢٠)</sup> .

وكانت مسرحيات خيال الظل لوناً من الفنون ازدهر وتطور وصارت له شعبية كبيرة<sup>(٢١)</sup> . وفضلاً عن أصلها الآسيوي ، كانت هذه المسرحيات متأثرة بعروض المحاكاة التي يقوم بها المداح ( وهو القصاص أو الراوية التركي ) وبالأورطة أوينو ، وهي مسرحيات ارتجالية تشبه الملهاة الارتجالية ( كوميديا ديلارته ) التي يؤديها الممثلون في الساحات العامة ( الميادين ) . ويؤمن « لاندو » أن هناك تأثيراً أولياً لا بد أن يكون مصدره الروابط التجارية بين تركيا والبندقية وجنوة . وهذه العناصر كلها لا بد أنها كانت ذات تأثير قوى في القراقوز أو خيال الظل التركي ، الذي صار المشهد الشعبي في البلاد<sup>(٢٢)</sup> .

والشخصيتان الرئيسيتان في هذه المسرحيات هما « قراقوز » و « حاجي واد » وقراقوز باللغة التركية معناها « ذو العيون السود » إشارة إلى الغجر ، لأن العروض الأولى كانت عروضهم . في حين كان قراقوز يمثل الفلاح الأحمى « اللخمة » الساذج في الظاهر ، ولكنه في الحقيقة حاضر البديهة وماكر ، كان حاجي واد يمثل الشريف المثقف المتكلف الدعي : والمقارنة بينهما هائلة ومن شأنها أن تخلق الجانب المضحك في المسرحية ؛ وغدا قراقوز بطلاً لدى الجماهير بنكاته وتلاعبه بالألفاظ وتورياته وسخريته وتهكمه بالمتحدث حاجي واد<sup>(٢٣)</sup> .



وكان هذان يتناولان موضوعات متنوعة ، وتساعدهما في الغالب شخصيات أخرى فكهة وهازلة<sup>(٢٤)</sup> . وتستخدم مسرحيات الظل الكثير من الأساطير الشعبية مثل قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الحب الفارسية . وكان قراقوز يهجو أيضاً الحكام ، ويسخر من سخافة الخزعبلات والخرافات الشائعة ، ويصور التقاليد الاجتماعية تصويراً كاريكاتورياً<sup>(٢٥)</sup> . وفي فولكلورياته عنصر من البذاءة ، والتكرار ، والعمل البدني العنيف ، ولا يدل شيء من النصوص المطبوعة الحالية على الأصل القديم ، لأن كل عرض كان يتضمن نكاتاً ارتجالية جديدة ، وإضافة الدمى<sup>(٢٦)</sup> .

وقد أشرت هنا إلى خيال الظل التركي لما كان له من تأثير جسيم على عروض الدمى المصرية ، وعلى القراقوز المصري الذي صيغ على الغرار التركي . ويذكر « ا . و . لين » في وصفه للعروض الدرامية بمصر في أوائل القرن التاسع عشر أن معظم مسرحيات خيال الظل كانت باللغة التركية<sup>(٢٧)</sup> . بيد أن هذا لم يدم طويلاً ، وسرعان ما استقل خيال الظل وصارت له فردية مصرية تميل إلى نقد وهجاء الحياة المصرية ، وسرعان ما صار القراقوز يعرض في الأفراح والموالد وباحات الأسواق .

وليست مسرحيات القراقوز هي المسرحيات الوحيدة التي عرفت في مصر . فقبل التأثير التركي في القرن الرابع عشر قام طيب اسمه محمد بن دنياه بكتابة مسرحيات ظل فولكلورية أصيلة صحيحة . نعرف منها ثلاثاً ، أولها « طيف الخيال » ( وتصف بطلا اسمه وصال ، تزوج عن طريق الخاطبة واكتشف بعد الزفاف أن عروسه شديدة القبح ) والثانية « عجيب وغريب » ( وهي تدل إما على اسمين لرجلين وإما إلى شخصيتهما وصفتها ) وأحدهما أفاق والآخر واعظ ، وباجتماعهما تحدث مغامرات مضحكة : والثالثة « المقيم » وتدور حول المنافسات الغرامية التي تفرض باسكتشات لصراع الديكة<sup>(٢٨)</sup> .

## المسرح الشعبي الارتجالي

### أو الفصل المضحك

وننتقل الآن إلى الفصل المضحك ، الذى كان يسمى بالعربية مسرح السامر . وهو أشهر ما يكون فى القرى ، وقد لازم الفلاح المصرى منذ نشأ ، ويؤدى فى الأفراح أو الاحتفال بالختان أو ولادة الأطفال أو للترفيه عن الفلاحين فى ليالى الصيف الدافئة . والفريق المسرحى يضم فرقة موسيقية وراقصة وعدداً من الممثلين الذين يرتجلون المسرحيات . ويرتدى الممثل زيّاً يلائم دوره ، ويغطفى وجهه الدقيق أو الجبس : وبعد الموسيقى والرقص يشرع الممثلون فى أدائهم . وكما هو الحال فى المهارة الارتجالية « والأورطه اوينو » يكون هناك سيناريو موجز لحبكة المسرحية معروف مقدماً . إلا أن الممثل يستخدم حريته التامة فى الحوار ، والمحاكاة ، والإحساس بالمشاركة بينه وبين الجمهور<sup>(٣٠)</sup> . فالارتجال إذن هو السمة الأساسية فى هذا النوع من المسرحية . والحبكات فيها مستمدة من الحياة اليومية فى الطرقات ، وبهجو الحياة السياسية والاجتماعية فى القرى بصورة أساسية . وقد يذهب الممثلون فى هذا إلى حد تجسيد الأشخاص المحليين أو العموميين والسخرية المرة بهم . وبعد فصل واحد من هذا التمثيل الارتجالي يظهر الموسيقيون والراقصة مرة أخرى لتسليه الجمهور برهة وجيزة إلى أن يظهر الممثلون لأداء فصل آخر<sup>(٣١)</sup> . وهذا الإجراء يذكرنا بالملهاة الارتجالية (كوميديا ديلارته) التى كانت تقدم فواصل واسكتشات تهريجية بين الفصول<sup>(٣٢)</sup> .

ويحدثنا « لين » أيضاً عن هزليات أخرى ( فارس ) يسمونها « المحبطين » ، وكانت تؤدى فى المدن والساحات العامة ، أو الزفاف ، والختان ، وفى قصور الأثرياء من الأعيان . وكان الممثلون دائماً رجالاً يقومون بأدوار النساء . وموضوع هذه الهزليات أخلاقى وانتقادى ، يعالج فساد جباة الضرائب مثلاً<sup>(٣٣)</sup> . وكثيراً ما يصاحبها غناء

ورقص من العوالم والغوازي ، على صورة تذكرنا بما كانت عليه الحفلات في العصر الفرعوني<sup>(٣٤)</sup> . ويعلق « لين » على هذا التشابه ويذهب إلى أن الغوازي في القرن التاسع عشر ربما كن من سليلات جداتهن وشيبهاتهن أيام الفراعنة<sup>(٣٥)</sup> .

ويمكن تلخيص المسرح الشعبي بما وصفه به « ادوارد أولورث : بأنه أساساً تمثيل مصحك وبديء ومرئجل ، ويتكون من مجموعة بسيطة ، وموقف إجمالي ، وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية ، يتصرف فيها ممثلون هواة يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه ، في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور<sup>(٣٦)</sup> . ويندرج تحت هذا التعريف مسرح الدمى ، والقراقوز ، والأورطه اوينو ، والفصل الارتجالي ، والمداح .

وقد بينت هذه المناقشة أن الدراما الشعبية لم توجد على امتداد القرون فحسب ، بل إن أدباً فولكلورياً جديراً بالاعتبار لم يكف عن التطور . فقد كانت للجماهير دائماً دراما وأدب خاصان بهما .

وسيساعدنا هذا البيان للأدب الفولكلوري في تحليلنا لأصول الكتابة المسرحية الحديثة ، وعلى الأخص لمسرحيات يوسف إدريس ، لأنها ذات جذور عميقة في الأدب الذي ناقشناه آنفاً .

ولنتجه الآن إلى النظر في القرن التاسع عشر وولادة الدراما الحديثة :

## الفصل الثالث

(العصر الحديث ( ١٨٥٠ - ١٩٣٠ )

### الترجمة والابتكار

اتصلت مصر بالحضارة الأوروبية في أثناء الحملة الفرنسية ثم تحت حكم محمد علي ، وترتب على هذا تغير وجه الشرق الأوسط إلى الأبد ، فقد تكفل التعليم والمطبعة ونشاط الإرساليات بتقديم الثقافة الغربية إلى العالم العربي ، وحدثت نهضة بعثت الأدب العربي وجددته . وكان المسرح العربي من ثمار هذه اليقظة العامة :

ويقول النقاد إن « مارون نقاش » ( ١٨١٧ - ١٨٥٥ ) أول من عالج الدراما :

وقد ولد مارون في لبنان وتعلم التركية والفرنسية والإيطالية في شبابه ، وفي سن الثانية عشرة كان قد أتقن الموسيقى الشرقية ونظم الشعر . وبرغم تعلقه بالفن ، درس مسك الدفاتر وصار عضواً في الغرفة التجارية ببيروت . واضطرته أعماله للسفر في أنحاء سوريا . وفي سنة ١٨٤٦ ذهب في رحلة إلى القاهرة والإسكندرية وإيطاليا <sup>(١)</sup> .

وفي أثناء إقامته في إيطاليا تعرف إلى ألوان متنوعة من الفنون وحضر عروضاً للدراما ، والملهاة ، والأوبرا <sup>(٢)</sup> . ولما عاد نقاش إلى بيروت اقتبس رواية البخيل لموليير باللغة العربية ، وكون فرقة المسرحية الخاصة . ودفعته هوايته للتلوق الموسيقى أن يقتبسها شعراً ، ويحولها إلى أوبريت ضاحكة . وقد اعترف نقاش بحبه للأوبرا ، وتنبأ بأنها ستكون أحب ألوان المسرح إلى الأقطار الناطقة بالعربية وأكثرها ذيوماً : ونجد هذه الآراء صريحة في مقلعته للبخيل ، مؤكداً . أن ما دفعه إلى اتخاذ لون الأوبرا ، أنه أحب إليه ، وأنه أفخم وأمتع ، وأنه من جهة أخرى سيكون هو الأثير عند قومه ( العرب ) <sup>(٣)</sup> .

ومع أن البخيل اقتباس ، إلا أن النقاد يعلنونها أول مسرحية عربية : ويقول

غنى "هلال إن العنصر الموسيقى والحقوة ( الكورس ) يجعلان من تلك الملهاة عملاً تام الأصالة<sup>(٤)</sup> . ويقول « لاندو » إن هاتين السمتين اقتضتا تحوير الحبكة لتوافق الجمهور المحلى . وصار تعريب أسماء الشخصيات واستبعاد الممثلات من أداء أدوار النساء من صفات الأدب العربى إلى أمد طويل<sup>(٥)</sup> .

وفى نهاية سنة ١٨٤٧ ، تم أول عرض للبخيل فى بيت نقاش نفسه ، على يد فرقة التى كانت مكونة من أفراد أسرته وحدهم<sup>(٦)</sup> . وحضر هذا العرض - فضلاً عن الجمهور العادى - نفر من الموظفين والصحفيين . وبعد ذلك أضاف نقاش إلى منزله قاعة خاصة عرضت فيها روايات مسرحية أخرى ، منها مسرحيته الثانية « أبو الحسن المغفل » . . . . وقيل إنها اقتباس من رواية « الطائش » لمولير . ولكن موضوعها الأساسى موجود فى حكاية النائم واليقظان ، وهى من حكايات ألف ليلة وليلة . وهى قصة رجل بسيط يحلم بأن يصبح حاكماً واو ليوم واحد كى يصلح بى وطنه ويجد حلولاً لمشكلاتهم . وسمع هارون الرشيد بأمر هذا الرجل ، فحقق له حلمه ، وتم تخدير الرجل ونقل إلى القصر ، فلما أفاق من التخدير وجد نفسه الخليفة ! وما إن اطمأن إلى أنه صار الحاكم الناهى الأمر ، حتى نسى وعوده وأحلامه واندفع يستمتع بملذات وضعه الحديد . والمسرحية مكتوبة بالنثر والشعر ، وتتخللها الموسيقى . ويقول « موسى » إن هذه المسرحية الثانية أقل قيمة من البخيل ، فالحوار مسرف الطول ، وبعض الشخصيات والأحداث لا لزوم لها<sup>(٧)</sup> .

والمسرحية الثالثة والأخيرة لمارون نقاش اقتباس من رواية طرطوف لمولير ، وقد أطلق عليها اسم « الحسود » ، وهى - مثل النائم واليقظان - أوبرا ضاحكة مكتوبة بالنثر والشعر<sup>(٨)</sup> .

وسواء بالترجمة أو الاقتباس ، فقد شق نقاش بلا شك بمسرحياته الطريق أمام الدراما العربية الحديثة . ومن سوء الطالع أنه مات صغير السن ، وقبلى ابن أخيه سليم نقاش المسئولية عن الفرقة ، واجهته معارضة دينية قوية ، فقرر الرحيل إلى مصر

حيث كان الحديو إسماعيل يشجع كل أنواع الفنون والترجمات . وفي مصر قام سليم نقاش — بمعاونة « أديب إسحق » بترجمة واقتباس مسرحيات مثل أندروماك وفيلر لراسين ، وهوراس لكورني وزينويا لأوينياك . بيد أن هذه الاقتباسات لم تكن موفقة للفرق بين الجمهور في مصر وسوريا ، وهو فرق لم يتنبه له المترجمان السوريان ولم يدخلا في حسابهما<sup>(٩)</sup> .

### يعقوب صنوع ( ١٨٣٩ - ١٩١٢ )

( أول مؤلف للمسرح المصرى الصحيح )

تعلم يعقوب صنوع اللغتين العربية والعبرية ، وبعث إلى إيطاليا وهو في سن الثالثة عشرة ، حيث قضى ثلاث سنين في الدراسة ، وكان تمكنه من اللغات الشرقية والأوربية عظيمًا ، سواء في التركية أو الإنجليزية أو الفرنسية أو الإيطالية والألمانية والأسبانية والروسية . وكان واسع الاطلاع في الفنون والآداب . وكان اهتمامه أساسًا بالسياسة ، فعمل بالصحافة ، مستخدمًا لهجة ساخرة لاذعة في مهاجمة العيوب السياسية والاجتماعية المختلفة ، ثم تحول إلى كتابة المسرحيات ، وإن لم يهجر الصحافة قط ، فأخرج نحوًا من ٣٢ مسرحية عربية وعرضًا بخيال الظل .

ودراما صنوع تركز على الملهاة المهجائية الساخرة ، وبرغم ضخامة عدد المسرحيات التي كتبها ، لم يكتب البقاء إلا لاثنتين ، هما : « مولير مصر وما يقاسيه » التي نشرت في بيروت سنة ١٩١٢ ، و « الأميرة الإسكندرانية » التي نشرها جاك باربييه في سنة ١٨٧٥<sup>(١٠)</sup> . أما المسرحيات الأخرى فلم ينشر منها إلا عناوينها وحبيكاتنها في مجلات شتى<sup>(١١)</sup> . ولكن «أنور لوقا» يؤكد أن كثيرًا من مسرحياته القصيرة التي كان الممثلون أنها أجزاء من عمل واحد ، إنما هي في الحقيقة مسرحيات مستقلة<sup>(١٢)</sup> . ومسرحياته — شأنها شأن صحافته — كان هدفها تسخيف وهجاء المجتمع المصرى



وساسته : ففي مسرحية له عن تعدد الزوجات يصور تصويراً هازلاً ساخراً أولئك المصريين الذين لهم أكثر من زوجة، فالمسرحية بحث أو مقالة في تعدد الزوجات ، تبرز أن الإسلام لم يشجع قط تعدد الزوجات إلا في حالات قليلة خاصة ، وقد أذهلت معظم المشاهدين جرأته . وفي مسرحيته « غزوة رأس الطور » يهاجم زهو ونخلاء من يعشق استلفات الأنظار . وفي مسرحيته « شيخ البلد » ينصح صنوع المصريين ألا يزوجوا بناتهم لأول خاطب بلا تمييز ، وفي مسرحيته « زوجة الأب » يسخر من الشيخ الذى يتزوج فتاة في مثل سن ابنته<sup>(١٣)</sup> . فقد كان هدف صنوع الكبير أن يفتح آفاقاً جديدة أمام مواطنيه ، وأن يعلمهم تحليل ونقد أنفسهم . مما يؤدي إلى تغيير وجه الحياة في مصر الحديثة<sup>(١٤)</sup> .

وقد أنشأ صنوع فرقة المسرحية الخاصة لتقديم مسرحياته ، وتولى تدريبها بنفسه ، وبعد ذلك اتصل بأصدقائه في القصر ، وحصل على إذن باستخدام قاعة الأزيكية مسرحاً لعرضه الأول الذى حضره الأمراء والوزراء، وسرعان ما ذاعت شهرة صنوع ، حتى إن الحديو إسماعيل نفسه طلب عرض مسرحياته في القصر ، وأطلق عليه «مولير مصر» . وقد اندمج الجمهور مع مسرح صنوع بسبب موضوعاته المحلية التى عابها بالعامية المصرية ، وضمنها أغاني شعبية ، ولما حظى صنوع بهذا النجاح بحث هن فتابن فتابن حسناوين ليدر بهما على التمثيل في مسرحه ، ولأول مرة ظهرت النساء على خشبة المسرح المصرى<sup>(١٥)</sup> . وبعد سنتين من النجاح المتواصل قدم مسرحيته « الوطن والحرية » التى سخر فيها من فساد القصر ، مما أثار عليه غضب إسماعيل فأغلق مسرحه . والحقيقة أن حتى إسماعيل على صنوع جاء نتيجة التحريض الطويل ، والسعاية من جانب الجماعات ذات المصلحة وموظفى الحكومة والأعيان وذوى النفوذ الذين أسخطهم ما تنطوى عليه مسرحياته من نقد لاذع للمجتمع وأوضاعه<sup>(١٦)</sup> . وفي صنوع إلى فرنسا ، حيث واصل كتابة « مسرحياته اللاذعة » التى كانت تطبع في باريس ، وتلقى ذيوها حتى في مصر<sup>(١٧)</sup> .

ولقد شق صنوع بمسرحه المصرى الصحيح والشعبى الذائع طرقاً جديدة للمسرح العربى ، فلأول مرة يعالج هذا المسرح موضوعات عادية عامة ، وباللغة الدراجة ، واستطاعت الملهاة ( الكوميديا ) أن تسهم بنجاح فى تطور المسرح المصرى . . . . .  
وبتشجيع إسماعيل ظهرت فرق مسرحية أخرى .

### سلامة حجازى

والفرقة التى تستحق التنويه بإيجاز هى فرقة الشيخ سلامة حجازى ( ١٨٥٥ - ١٩١٧ ) . وقد تدرب حجازى على قراءة القرآن ، ثم شرع وهو فى سن صغيرة جداً ينشد الأغانى الشعبية . . ومع ذبوع شهرته قرر تكوين فرقة خاصة به لتقديم مسرحيات أصيلة ومقتبسة ، منها « روميو وجوليت » و « هاملت » و « زينوبيا » و « اللص الشريف » و « الحب والانتقام » و « صلاح الدين » و « غيرة النساء » (١٨) . . . ولم يكن سلامة حجازى ممثلاً حقيقياً ، ولكنه كان ذا صوت رخيم ، فعرف كيف يسحر سامعيه بالموسيقى والأغانى التى صارت محور مسرحه (١٩) . وكما تنبأ مارون نقاش من قبل ، صارت المسرحيات الموسيقية أحب ألوان المسرح إلى المصريين (٢٠) .

### جورج أبيض

وكان الخديو عباس حلمى الثانى قد بعث بجورج أبيض إلى باريس ليدرس الفن المسرحى على الممثل الشهير سيلفان ، ووقف جهوده على المسرحيات الكلاسيكية أساساً - على عكس سلامة حجازى . وبعد تكوين فرقته ، قدم جورج أبيض ترجمات دقيقة لتراجيديات « أوديب ملكاً » لسوفوكليس ، و « عطيل » و « ماكبث » لشكسبير ، و « شارل الخامس » و « لويس الحادى عشر » لديلافنى . وحظى فى البداية بشهرة وإقبال ، ولكنه مال بث أن يقدمها لأن الجمهور لم يكن قد أعد بعد لتقبل التراجيديات الكلاسيكية ، بل كانت الأغلبية تفضل الكوميديا والمسرحيات يوسف إدريس

الموسيقية . ويقال أيضاً إن تمثيله المتكلف كان من أسباب إخفاقه . ويذهب الناقد « نجم » إلى أن السبب الحقيقي في إخفاقه أنه لم يفتن إلى انتقال المسرح الفرنسى من الرومانسية الخطائية العاطفية إلى الواقعية العميقة ، مما أدى به إلى التمثيل الرومانسى السطحي<sup>(٢١)</sup> . وعلى العكس من هذا يرى رشدى صالح أن جورج أبيض ممثل عظيم لم يكن الجمهور المصرى العريض مستعداً لتقبله ، لئلا هذا الجمهور إلى الترفيه الكوميدي والموسيقى دون غيرهما<sup>(٢٢)</sup> ومهما يكن من شيء فلا مفر من الإقرار بأن المسرح المصرى يدين بالشيء الكثير لجورج أبيض ، لأنه هو الذى أدخل إليه المسرحيات الكلاسيكية الجادة بقيمتها التقنية والفنية ، واعتمد على ترجمات دقيقة للمسرحيات الأجنبية<sup>(٢٣)</sup> .

### نجيب الريحاني ( ١٨٩١ - ١٩٤٩ )

ولنجيب الريحاني أهمية كبيرة في المسرح العربى . وكان نجيب منذ حداثة يقدر الدراما ، ولاسيما الكتاب من طراز مولير ولافونتين وهيجو ، وكذلك المتنبي وأبو العلاء المعرى . وفي سن السادسة عشرة ساحت له فرصة رؤية « مونييه سولى » و « لوسيان جيترى » و « ساره برنار » يمثلون على خشبة المسرح فى مصر<sup>(٢٤)</sup> . وفى سنة ١٩١٤ انضم إلى فرقة جورج أبيض فترة من الوقت ، ثم إلى فرقة الشيخ سلامة حجازى . وفى أثناء الحرب العالمية الأولى مثل فى الكباريهات مسرحيات قصيرة من نوع « الفرانكو آراب » ، لم تكن سوى فصول مضحكة بلغة تختلط فيها الفرنسية بالعربية ، وتذكرنا بروايات « الفصل المضحك والملهة الارتجالية » ( كوميديا ديلاрте ) . ولكن هذه العروض كانت جيدة الإخراج ، وأحب للجمهور مما كان يتوقع نجيب ، ومنها ولدت شخصية « كشكش بك » فيما بعد ، التى وصلت إلى الخلود لدى الجمهور المصرى<sup>(٢٥)</sup> . ويصف لاندو كشكش بك بأنه « عمدة قرية من قرى مصر ، يخوض مغامرات عائرة ، وطريقته فى الكلام باللهجة العامية تعكس الروح المصرية التى

يتمتع بها المصري البسيط في كل أمور الحياة ، ونظرتة إلى أحداث العالم ، وشئون الدولة ، والأوضاع الاجتماعية والأخلاقية<sup>(٢٦)</sup> .

ولكن فودفيلات كشكش بك في فترة عمله في الكباريات كانت في طور البساطة ، بل السذاجة ، وكانت مغامراته قصيرة ، ومتأثرة جداً بالمسرحيات الفولكلورية والهزلية ( فارس ) التهريجية التي كانت تعرض في طرقات القاهرة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين<sup>(٢٧)</sup> .

وترك الريحاني الكباريات ، وكون فرقة الخاصة التي قدمت مسرحيات مقتبسة من مارسيل بانيول وموليير . ومرعان ما تلى ذلك ابتكاراته الأصيلة . فقد كان الريحاني يصبو إلى تحرير المسرح من المسرحيات المترجمة والمقتبسة ، ولذا قدم كوميديات تعكس المجتمع المصري بانحرافاته ، رامياً من وراء ذلك إلى الإصلاح<sup>(٢٨)</sup> . ولا كان ذهنه خالياً من فلسفة محددة ، فقد حاول خلق كوميديات تثير النقد . فتهمك وسخر من المشكلات الاجتماعية ، ليدفع الجمهور إلى الانفعال بها ، ومناقشة ما يراه على المسرح ، ومحاولة العثور على حل لها .

وكانت أفكار معظم مسرحيات الريحاني من تفكيره الخاص ، ولكنه عمل بالاشتراك الوثيق مع اثنين من المؤلفين المسرحيين ، هما « أمين صدقي » أحياناً ، و « بديع خيري » غالباً<sup>(٢٩)</sup> . فكتب له بديع خيري فودفيلات كشكش بك وكوميديات اجتماعية أخرى . ومن أبرزها « حسن ومرقص وكوهين » التي صارت من أحب مسرحياته لدى جمهوره على اختلاف أديانه : وكان « حسن » هو المسلم الوسيم المثقف الأنيق الواثق ، ولكنه لم يكن يحسن شيئاً سوى كسب مودة الناس وصدقاتهم ، وإنشاء علاقات حسنة مع الحكومة ، أما « كوهين » فهو المالى المحافظ الجريص الذى كان أمين خزانة الشركة التي يعمل بها حسن : وأما « مرقص » فهو العضو الثالث في هذه الشركة ، وهو قبطى زرى الملبس على التفكير حسن التصرف ،

مما أدى إلى نجاح الشركة : وكلما مهد مرقص الأمور لحسن أجاد حسن إتمام الصفقة . وكلما احتاج مرقص إلى تمويل أقنع كوهين بذلك وحصل منه على ما يريد ، ولكن حسن وكوهين لم يكن يتسنى لهما عمل شيء بدون استشارة مرقص<sup>(٣٠)</sup> . ولذا يعد الريحاني الآن والد القودفيل المصري والكوميديا الاجتماعية . ولمسرحياته مذاق مسرحيات خيال الظل الارتجالية ، ولكنه في الوقت نفسه كان يرمى إلى الكمال المسرحي من الاحتفاظ بالفكاهة المحلية ، مما أثمر مسرحياته الفكاهية الاجتماعية التي تجتذب حشوداً من النظارة حتى اليوم .

\* \* \*

وإلى جانب الكوميديات ، و ( الفارص ) ، والمنوعات الهزلية ( بيراسك ) والتراجيديات الكلاسية وجدت المسرحيات التاريخية التي تصور العصر الفرعوني أو أمجاد الإسلام ، طريقها إلى خشبة المسرح<sup>(٣١)</sup> . واشتهرت الدرامات السياسية التي تهاجم الاستعمار والمستعمر . ومن يجدر ذكره في هذا الشأن الصحفي « عبد الله نديم » ومسرحيته « الوطن » و « العرب » . وثمة صحفي آخر خلد حادثة دنشواي بمسرحية تصور تلك المذبحة التي ارتكبها الإنجليز في قرية دنشواي المصرية<sup>(٣٢)</sup> .

والنوع الثالث الذي لاقى شهرة في مصر هو « الميلودراما » ، ومعظم مسرحياته المتأثرة بالميلودرامات الفرنسية والإيطالية من وضع « يوسف وهبي » ، وهو ممثل وصاحب فرقة ، وليست لهذه المسرحيات قيمة أدبية كبيرة ، ولكنها اجتذبت جمهوراً عريضاً وأثرت في مشاعره<sup>(٣٣)</sup> .

### أحمد شوقي ( ١٨٦٨ - ١٩٣٢ )

ونوجه اهتمامنا الآن إلى طائفة من الكتاب المسرحيين في أوائل القرن العشرين لم يزل أثرهم ملموساً إلى يومنا هذا . وأول هؤلاء « أحمد شوقي » الذي ينحدر من سلالة تركية وعربية ، والذي ذهب إلى باريس للدراسة مدة عامين ، حتى تعلم



الحقوق واتصل بالدوائر الأدبية ، وعاد إلى مصر وعين بالقصر الخديوى — الذى كانت لأسرته صلة به منذ عهد إسماعيل « ولقد ولدت بياب إسماعيل » على حد تعبيره [ ] فى بعض قصائده . وشجعه الخديو عباس الثانى على مواصلة إنتاجه الأدبى وصار شاعر الأمير ، وعند عزل الخديو فى بداية الحرب العالمية الأولى ، نفاه الإنجليز إلى إسبانيا ، وحينما عاد من المنفى احتفت به الدوائر الأدبية ، ونودى به أميراً للشعراء<sup>(٣٤)</sup> وشعره موسيقى يطرب له السامع ، ويعد من أروع نماذج الشعر العربى . ويذهب « فيت » إلى أنه أعظم شاعر منذ عصر المتنبى<sup>(٣٥)</sup> ولئن كانت مسرحياته أقل مستوى من قصائده ، إلا أنها لم تزل إسهاماً هاماً فى المسرح العربى .

وجميع مسرحياته تاريخية — ماعدا مسرحية واحدة كوميدية . وأولى هذه المسرحيات « على بك الكبير » وتجرى أحداثها فى عهد محمد على . وكان على بك قد اشترى جارية اسمها آمال وأحبها ، وكانت آمال موزعة القلب بين حبها لعلى بك وبين ميلها إلى مراد بك بن على بك بالتبى . وتنتهى المسرحية بوفاة على بك واكتشاف آمال أنها أخت مراد بك .

وفى مسرحيته الثانية « مجنون ليلى » ، يروى مأساة حب قيسى وليلى فى الجزيرة العربية على عهد بنى أمية ، وكيف جن قيس لفرط حبه ابنة عمه ، وتغنى بهذا الحب فى قصائده التى سارت على كل لسان ، مما دعا عمه — والدها — إلى رفض تزويجه إياها ، احتراماً للعرف البدوى .

ومصرع كليوباترا ، مسرحيته الثالثة ، أشهر أعماله المسرحية وتمثل كليوباترا ملكة مثقفة ذكية عاشقة شديدة التعلق بوطنها مصر<sup>(٣٦)</sup> .

ولشوق أيضاً تصويره الخاص لشخصية عنتره الفولكلورية . وكل هذه الأعمال شعر ، أما مسرحيته الثرية الوحيدة فهى « أميرة الأندلس » التى تتغنى بأعجاد العرب فى إسبانيا .



أما كوميديا شوقى الوحيدة فهي « الست هدى » : وهي كوميديا واقعية تصور مغامرات سيدة تتزوج وتطلق وترمل عدة مرات . وتكتشف في كل مرة أن أزواجها طامعون في ثروتها . وفي حين يرى « لاندو » أن هذه المسرحية غير ذات أهمية ، نجد « سامى حنا » يعدها أنجح مسرحيات شوقى لأن الحوار فيها بلغة سهلة ، وفي متناول الجماهير<sup>(٣٧)</sup> .

وهذه المسرحيات تدلنا على مالمكاسيكيات الفرنسية من تأثير قوى عليه ، فالشعر فيها عمودى تقليدى ، وإن كان شوقى يغير القافية وينوع البحر في الحوار الواحد ، مع مراعاة المؤلف للياقة والتصور التقليدى لسلطان القدر : وإلى جانب الحكمة الرئيسية نجد حيكات فرعية تمنع المشاهد من التركيز التام على الموضوع الأساسى . فمثلا نجد فى مصرع كليوباترا إلى جوار غرام الملكة ، قصة حب بين هيلانة وحاني :

ومعظم عمل هذا المؤلف ذاتى ورومانسى<sup>(٣٨)</sup> . وتطور الأحداث لا يصاحب تطوير للشخصيات<sup>(٣٩)</sup> . كما يلاحظ أن هناك مفارقة شديدة بين شخصيات الدراما الواحدة ، ويرجع ذلك - فى رأى سامى حنا - إلى تأثير هيجو على شوقى . ففى مجنون ليلي مثلا نجد استقامة ليلي وعفتها تقابلان مقابلة تامة وبمفارقة واضحة تطرف قيس وجنونه . وكذلك يضعف المسرحيات كثرة الشخصيات والتفصيلات ، مما يحول دون التركيز على الخط الدرامى وتطوره . ويلاحظ أيضا أن معظم مسرحياته جادة خالية من الفكاهة ، فتتج عن ذلك إخفاق شخصياته درامياً . ومع كثرة هذه النقائص ، نجد بلاغة شوقى ورشاقة أسلوبه وموسيقى شعره مبعث تعلق القراء به ، وإقبال الشعراء وكتاب المسرح على مطالعتها<sup>(٤٠)</sup> .

## الفصل الرابع

المعاصرون ( ١٩٣٠ - ١٩٧٠ )

### توفيق الحكيم

« إلى يومنا هذا لا توجد دراما عربية ، بل توجد فقط دراما باللغة العربية . لأن جميع المسرحيات التي ظهرت في لغة محمد ، ليست إلا ترجمات ، وعلى أحسن الفروض ، تقليدات تحاكي الأعمال الأوربية »<sup>(١)</sup> .

هذا الذي يقوله الناقد « كبرت بريفر » ، يؤيده فيه باحثون معاصرون كثيرون ييغضون الأدب العربي ، ولا سيما الدراما العربية الحديثة .

والمؤلف المسرحي الذي بذل أعظم جهد في أوائل هذا القرن العشرين لنقض هذا الحكم هو « توفيق الحكيم » ، الذي غذى الفن الدرامي ، وجعله فرعاً هاماً ومستقلاً من فروع الأدب العربي . وتكريماً لهذا الجهد أطلق على توفيق الحكيم اسم « والد المسرح » .

وهو مولود بالإسكندرية في شهر أكتوبر سنة ١٨٩٨ ، من أم تركية وأب مصري كان قاضياً ثم مستشاراً . وكانت حدائته محاطة بالحدب . والرعاية<sup>(٢)</sup> . وعندما ذهب إلى القاهرة لاستتمام دراسته وجه اهتمامه على الخصوص إلى الدراما والسياسة . وكانت مصر في الفترة السابقة مباشرة على ثورة ١٩١٩ ، التي أدى إليها اعتقال سعد زغلول ، وما اتسمت به تلك الثورة من عدااء عنيف للمحتلين البريطان . وشارك توفيق الحكيم في هذه الشاعر وعبر عنها في مسرحية « الضيف الثقيل » ، التي ترمز إلى رفض الاستعمار . وفي سنة ١٩٢٣ كتب مسرحية اجتماعية لفرقة عكاشة بعنوان « المرأة الحديدية » ، تصور معارضته لازدياد العطف على تحرير المرأة .

وبناء على طلب الفرقة كتب أيضاً مسرحية موسيقية بعنوان « على بابا » ، وتدل هذه الأعمال الثلاثة على أن توفيق الحكيم كان سائراً في الاتجاه السائد للدراما المصرية يومئذ وهي مزيج من الهجاء الفولكلورى ، والملمهة ، والموسيقى<sup>(٣)</sup> .

وأفزع هذا الاتجاه أسرة الحكيم ، فقررت إرساله إلى فرنسا - بعد تخرجه في مدرسة الحقوق بالقاهرة - كي يتم دراساته العليا في القانون بباريس ، ولكنه خصص وقته هناك لقراءة الأدب ولا سيما المؤلفات المسرحية للكتاب الفرنسيين والأجانب ، أمثال شو وبيرانديلو وجيرودو وتشيكوف وجيد وكوكتو ، لمخالطة الأساطير الأدبية : ولما عاد إلى مصر قرر إيجاد مسرح مصرى أدبى وكتب مسرحيات عرض فيها فلسفات وتكنيات مختلفة للدراما .

### مسرحيات الحكيم الذهنية

فكتب في البداية ما يسميه مسرحياته الذهنية ، وإن كان « مندور » يرفض هذه التسمية لأنه يعتقد أنها تعنى خليطاً من الواقعية والرمزية على النحو الذى حددته شو وإيسن ، وذلك المزيج لا يراه مندور منطبقاً على مسرحيات الحكيم . ويقرر مندور أن هذه المسرحيات ، المقول إنها قائمة على نظريات ذهنية بعيدة جداً عن واقع الحياة ، ولذا فهي مسرحيات تجريدية<sup>(٤)</sup> وأهمها « أهل الكهف » ، و « شهرزاد » و « سليمان الحكيم » ، و « بيجماليون » و « أوديب » . ويرجع الحكيم في هذه الأعمال إلى الأساطير الإغريقية ( بالنسبة لأوديب وبيجماليون ) وإلى المصادر الدينية ( بالنسبة لسليمان الحكيم وأهل الكهف ) ، وإلى الحكايات الشعبية ( بالنسبة لشهر زاد ) : وتتناول هذه المسرحيات أفكاراً مجردة أساساً مثل ثنائية الحياة والفن أو الخلود والموت أو الواقع والحقيقة . فال موضوع الأسامى في « بيجماليون » مثلاً هو علاقة الفن بالحياة ، فالمقال قد استطاع بمعاونة فينوس أن يلدع تمثالاً دبت فيه الحياة ، وشيئاً

فشيئاً يكتسب تمثال المرأة الحى سمات بشرية ، ويفقد تقاءه المثلث الذى اتصف به جسدياً وخلقياً كعمل فنى . وخاب بذلك أمل الممثل فطلب من فينوس أن ترده رخاماً أصم ثم فى النهاية حطم التمثال . فالحياة أفسدت إلى الأبد تمثاله الرائع : ومعنى هذا أن الحياة فى نظر الحكيم تفسد الفن . وفى « أوديب » نجد أن الموضوع الأساسى هو العلاقة بين الحقيقة والواقع، والواقع عند الحكيم هو زواج أوديب بجوكاستا ، ثم تتضح الحقيقة وهى أنه إنما تزوج أمه بعد قتل أبيه<sup>(٥)</sup> ويوجه الحكيم بذلك السؤال التالى : ما هو الأهم فى الحياة : أن تعيش فى الواقع بدون البحث عن الحقيقة ، أم تبحث عن الحقيقة التى يمكن أن تدمر الفرد ؟ إن أديب الذى كان يعيش بسعادة تامة مع جوكاستا ينشد الحقيقة ، ولكنه ما إن يجدها حتى يحاول إنكارها ، ولذا يناشد جوكاستا أن تنسى الحقيقة التى تكشفت لهما ويقترح عليها أن يعيشا فى واقعهما السابق . ولكن الأوان كان قد فات ، وتدمر الحقيقة الحديدية الظافرة أوديب ر وكاستا<sup>(٦)</sup> .

ومسرحية أهل الكهف تتناول رغبة الإنسان فى قهر الزمان للفرار من الغناء والوصول إلى الخلود ، ومنها نرى ثلاثة رجال ورابعهم كابهم يخرجون من كهف بعد أن لبثوا فيه نياماً ثلثمائة سنة ، ليكتشفوا أن « الزمن » قد تركهم وراءه ، وأن عهداً جديداً قد بدأ . ويحاولون التكيف ، ولكنهم يخفقون فيقررون العودة إلى الكهف ، لأن الزمن قد دمرهم مرة أخرى .

ويتكرر هذا المعنى فى مسرحيتين أخريين غير ذهيتين هما « مرحلة إلى الغد » و « لو عرف الشباب »<sup>(٧)</sup> . وفى الأولى يسافر رجلان خمسمائة سنة فى المستقبل ، وفى الثانية يسترد رجل مسن شبابه . ويحاول هؤلاء جميعاً التكيف مع حياتهم الجديدة ، ولكنهم يخفقون ، ويخرج الحكيم من هذا بأن الزمن لا يقهر ، والخلود لا يتال ، لأنهما أبعد من متناول أيدينا . وإلى جوار فكرة الزمن ،

يشير توفيق الحكيم « المحافظ » إلى النتائج الخطيرة التي يمكن أن تنجم عن البحث العلمي والتقدم فيه .

وكان الحكيم لا يجذب تمثيل مسرحياته الذهنية ، بحجة أن الأفكار المجردة والفلسفية لا يمكن مناقشتها على المسرح ، ولكنه قرر أخيراً أن مشاهد الفترة من ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٤٥ لم يكن متأهباً لتقبل مسرحه التجريدي ، أما اليوم فالموقف مختلف ، لأن الجمهور الآن أرقى ثقافياً مما كان . وعرضت « رحلة إلى الفكر » و « لو عرف الشباب » وتقبلتهما الجماهير لأنهما أقل ذهنية أو تجريداً :

### رواياته القصصية

وفي الوقت الذي كان فيه الحكيم يكتب هذه المسرحيات ، كتب أيضاً روايات قصصية سياسية وتراجم حياة متأثرة بالرومانسية ، وهي « عودة الروح » التي تعكس رفض وضع مصر السياسي ، و « عصفور من الشرق » ، و « يوميات نائب في الأرياف » ، والأولى منهما تعكس تجارب حياة الكاتب في فرنسا ، والثانية تعكس السنوات الباكرة من عمله في النيابة العامة في الريف المصري .

### مسرحياته الأخرى

وبعد « المرأة الجديدة » توالى مسرحيات أخرى للحكيم تتناول الموضوع نفسه ، وهو المرأة . وكان في رواياته القصصية قد سرد علاقاته العائرة بالنساء في فرنسا ، أما في مسرحياته فالنساء موصوفات بأنهن سطحيات أنانيات وقاسيات : ولذا لقب « علو المرأة » ومسرحيته « شهر زاد » مثال جيد لموقفه هذا من المرأة ، فالبطلة غامضة قاسية كالأرض التي هي رمز لها . ويقال إن موقفه في أولسط الخمسينات تغير على أثر زواجه :

و « إيزيس » أول مسرحية له تصور الموقف الحديد . وقد رجع فيها إلى الأسطورة الفرعونية ، ويصف الربة بأنها زوجة وأم وفيه محبة أنقذ لإنخلاصها حياة أحبائها الأعراء . و « شمس النهار » مثل آخر من هذا الموقف ، وتروى مغامرات شابة لديها رغبة محرقة في بناء مجتمع أفضل ، ولذا رفضت الزواج من ثرى أو شريف واختارت شاباً مكافحاً أرادت أن تشاركه أعباء الحياة<sup>(٨)</sup> . فهذه المسرحية تعد أيضاً دراما اجتماعية ثورية تشجع المساواة والاشتراكية :

وينبئ على هذا أن الحكيم المؤلف المسرحى يؤيد ثورة عبد الناصر ، وقد رأى في سنة ١٩٥٢ أن واجبه تسجيل مساوئ وشرور الملكية ، وتبيان مزايا السبل الجديدة إلى الاشتراكية : وتعد مسرحية « الأيدي الناعمة » مسرحية سياسية اجتماعية نموذجية ، وفيها نرى أرستقراطياً يحاول مستميتاً أن يتشبث بتقاليده القديمة ، في حين تندمج ابتاه في المجتمع الاشتراكي الحديد . وأهم مسرحياته السياسية الاجتماعية « الصفقة » التي تصور حياة مجتمع من الفلاحين على شفا فقد أرضهم وشرفهم ، مهددين بالحراب على يد مالك خبيث ماكر .

وقد أثارت « الصفقة » موضوعاً حساساً ، فقد دأبت الدوائر الأدبية المحافظة منذ زمن على معارضة عنيفة مدعورة ضد الكتاب الشبان الذين يستخدمون اللغة العامية ، لأنهم يرون أن لغة الجماهير ينبغي ألا تكون موضع تجاهل ، ويحتجون بأنه من السخف أن نجعل بطل مسرحية أو قصة محلية يتكلم بالعربية الفصحى . ومن جهة أخرى كان الكتاب المحافظون وكبار النقاد يخشون على اللغة العربية الفصحى التي هي الرابطة الكبرى بين الأقطار العربية ، وعماد القومية ، ولغة القرآن . وإذا بالحكيم يقترح حلاً لهذه المشكلة المزمته الملحة هو ما أسماه « اللغة الثالثة » . وفي هذه اللغة تتحول القاف إلى جيم أو إلى همزة حسب الأحوال ، فتحصل على لهجة الفلاحين أو أبناء البلد . حتى إذا أعدنا القاف صار الكلام فصيحاً<sup>(٩)</sup> .

ولم يكن معنى خلق هذه اللغة الثالثة أن يفتقها الكتاب — ومؤلفو المسرح — ،



ولكن هذا يفسر زيادة الاهتمام باللغة العامية والحاجة إلى إيجاد وسيلة أدبية لاستخدامها.

وعندما تناقش توفيق الحكيم سنة ١٩٦٠ ، يتبدى لنا إلى أى حد ابتعدنا عن كوميدياته الباكرة ومسرحياته التجريدية . وبراً بوعدده أن يطور الدراما المصرية قرر أن المصريين صاروا مستعدين لتقبل فلسفات أوربية من أرفع مستوى ، فأدخل العبثية والوجودية في « ياطالع الشجرة » سنة ١٩٦٢ ، و « طعام لكل فم » سنة ١٩٦٣ ، و « مصير صرصار » سنة ١٩٦٦<sup>(١٠)</sup> . وفي نظره أن مسرح العبثية السائد مضاد للعقل في الشكل والمضمون ، ولذا سماه مسرح اللامعقول . وهو يعد نفسه كائنًا عاقلًا ، لذا فهو ينكر ثنائية العبثية . وترتب على هذا أنه قبل تطبيق العبثية في الشكل ورفضها في المضمون ، ويصر على أن الشكل يمكن أن يكون عبثيًا ، أما المضمون فينبغي أن يكون واضحًا ومفهومًا للجمهور<sup>(١١)</sup> .

وفي « ياطالع الشجرة » يطبق الحكيم مفهوم يونسكو في الشكل والمعمار ، أما المضمون فرمزي . وهنا تظهر فلسفة الحكيم القديمة وتأثيرات « شو وإيسن » فالمرأة مثلا تذكرنا بشخصية آن في مسرحية شو « الإنسان والإنسان الأعلى » ، حيث ترمز إلى قوة الحياة التي تتشد أغراضًا جديدة للبقاء ، والتي يحاول الرجل المثقف عبثًا أن يهرب منها ؛ فالزوجة في « ياطالع الشجرة » تذكرنا بأن عند شو ، و بشهرزاد عند الحكيم ، فهي قوة الحياة ، واللامنظور ، والأرض الغامضة التي نجد الرجل ( زوجها ) يخشاها ويرغب في تجنبها ، ولكن لا مهرب له منها . أما الزوج في « ياطالع الشجرة » فهو الرجل عديم الفائدة الذي يحلم بالشهرة والخلود والكمال مع إدراكه أنه لن ينال هذا كله . ولدى الحكيم أن هذه الدراما ليست مجرد صيغة من مسرح العبثية ، بل هي أيضاً حصيلة الشعر والحكايات الشعبية المحلية . . . ففى رأيه أن مصر عرفت العبثية منذ قرون ، وهي واقعة يشير إليها باستخدام الأغنية الفولكلورية « ياطالع الشجرة » عنوان لمسرحيته<sup>(١٢)</sup> .

و « طعام لكل فم » مزيج من الرمزية والواقعية . وتكنيكاتها تستعير من مسرح خيال الظل<sup>(١٣)</sup> ومن مسرح بيرانديلو ، من حيث تقديم مسرحية داخل المسرحية . وهي تروى لنا - من حيث الموضوع - أسطورة إلكترا وأوريست : فنجد أوريست معاصراً يعود إلى البيت ليكتشف من أخته أن أمه وعشيقها قتلا أباه كي يتسنى لهما الزواج . فما الذى يصنعه أوريست العصى وأخته ؟ بدلا من الثأر لأبيهما يقرر أوريست والكترا مغادرة البيت ووقف جهودهما على ما يحتاج إليه مجتمعهما ، وعلى تحسين أحواله<sup>(١٤)</sup> .

ومسرحية «مصير صرصار» توحد بين مفهوم العشية ومفهوم الوجودية على نحو ما عبر عن ذلك « كامى » فى « أسطورة سييسيف » وكافكا فى « التحول »<sup>(١٥)</sup> .

فلنا أن نخلص من هذا كله إلى أن الحكيم أخذ اشتغاله بالدراما مأخذ الجد ، فكتب عدداً كبيراً من المسرحيات عبر فيها عن فلسفته ، كما عبر عن تفكيره الاجتماعى والسياسى ، محاولاً فى الوقت نفسه أن يقدم أفكاراً وتكنيات أوروبية . وباعتباره أباً للدراما المصرية أراد أن يصل إلى تنوير المصريين وإعداد جيل جديد من كتاب المسرحيات . ولكن مسرحياته أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد نسخ من المسرح الأوروبى ، فهو يضمن مسرحه الأدب الفولكلورى ، وألف ليلة وليلة ، والمعتقدات الدينية فى الشرق الأوسط . ومن هذا التوحيد برزت إلى الوجود الدراما العربية الحديثة ، التى تزدهر الآن وتتسع على يد عديد من كتاب الدراما الشبان ، لكل منهم تكنيكه وفلسفته .

وكتاب المسرح الذين سأتناولهم بعد الحكيم برزوا جميعاً بعد ثورة عبد الناصر ، ومعظمهم يستخدمون اللغة العامية ، أو لغة قريبة منها جداً ، كي يتسنى لهم الاتصال بالجمهور .

## رشاد رشدى

اتجه رشاد رشدى إلى الدراما فى فترة متأخرة من حياته . وبعد أن درس فى إنجلترا ، صار رئيس قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة القاهرة ، وعندئذ نشر « الفراشة » سنة ١٩٦٠ ، على غرار الدراما الكلاسيكية الفرنسية فى القرن السابع عشر ، وتتضمن المسرحية عناصر كثيرة من التكنيك الكلاسيكى . مثل وحدة المكان ووحدة الحدث . وعلى امتداد الرواية نشهد دمار رمزى ، الكاتب الثورى الشاب ، الذى تزوج فراشة أرستقراطية فاسدة ، هى « سميحة » . وتنشأ عن هذا مشكلات تقليدية عديدة : ويتقابل الخير والشر وجهاً لوجه ، وتتقابل الأفكار الثورية البناءة وجهاً لوجه وفساد الاستقراطية القديمة : ونرى تأثير « سترندبرج » واضحاً فى الصراع بين الرجل والمرأة وفى تخلى المرأة عن الرجل متى حصلت على ما كانت تريده .

ويواصل رشاد رشدى هذا الاتجاه « الطبيعى » فى مسرحية « لعبة الحب » . ويرى نقاد مثل « رجاء النقاش » و « فؤاد دواره » أن هذه المسرحية سقطة فى الدراما العصرية ، فهى تصور درامياً حاجة الرجل بيولوجياً إلى المرأة لا لشيء إلا الإشباع الجنسي ، وتترك « نبيلة » - الزوجة - فى النهاية أنها لعبة فى يد زوجها ، مثل « نورا » فى « بيت الدمية » ، فتثور ضد الأكاذيب العائلية التى كانت تعيشها<sup>(١٦)</sup> . وكان جل اعتراض النقاد على الرموز الجنسية الكثيرة فى المسرحية ، وعلى التوائها بكثير من القواعد الدرامية والفنية<sup>(١٧)</sup> . وبعد هذه المسرحية هجر رشاد رشدى الكلاسيكية .

فى المسرحيات اللاحقة لما اتخذ له منطلقاً جديداً فى « رحلة خارج السور » سنة ١٩٦٣ و« خيال الظل » سنة ١٩٦٤ ، و« اتفرج يا سلام » سنة ١٩٦٥ و« نور الظلام » سنة ١٩٧١ . وهو يلعب فى مسرحياته على أهمية الشكل ، ولو على

حساب الموضوع ، وصارت العبثية عنصرها الاساسى (١٨) . وقد مضى فى « رحلة خارج السور » بالعبثية إلى أقصاها . وكانت الأحداث المفككة الأوصال فى غضون المسرحية مثار حيرة معظم النقاد : وحتى الرموز التى أغرم رشاد رشدى باستخدامها كانت عسيرة الإدراك . بيد أن الموضوع واضح ، وهو البحث عن الذات . وهو موضوع سوف يعود للظهور فى ثلاث مسرحيات أخرى ، حيث تريد الشخصيات أن تجد نفسها ، وتريد أن يكون للمستقبل شىء من المعنى ، ولكن ماضيهم يردهم عن المضى فى هذا السبيل (١٩) . لقد أوشكوا أن يصلوا إلى نهاية رحلتهم إلى خارج السور الرمزى ، ولكن قليلين هم الذين ينجحون فى عبور السور ، محررين أنفسهم من ماضيهم .

وقد تعد مسرحيات رشاد رشدى تنويعات لموضوع مفرد ، يزداد التوسع فيه ويزداد تطويره . فنجد فكرة أو رمزاً مستخدماً فى مسرحية ، ثم يتكرر بعد ذلك بتوسع وتنمية فى مسرحية تالية (٢٠) . فى رحلة خارج السور مثلاً نجد الشخصيات معوقين من جانب ماضيهم . وفى خيال الظل نجد حياة ومستقبل البطل توشك أن تدمر بتأثير سلطان الماضى على عقله . وفى « اتفرج يا سلام » ، يعالج البحث عن الذات مرة أخرى . ونجد الماضى أيضاً عائقاً دون تطور الشخصيات . وفى « نور الظلام » يستمر البحث عن الذات ، ولكننا نجد موضوعاً آخر لا يقل أهمية عن ذلك ، وهو وضع المرأة وكيف تستخدم الرجل ، وبذلك يواصل الموضوع الذى استخدمه قبل ذلك فى لعبة الحب (٢١) .

والمفارقة بين النور والظلام حيلة أخرى من الحيل الأثيرة لدى رشاد رشدى . فاليطل يعيش ويناضل فى عالم مقسم إلى نور ، وظلام ، أو نار ، وقنطرة . وهو مهووق إلى طريق الظلام ، بعيداً عن النور ، وفى النهاية يتحطم (٢٢) . وفى الفراشة يجتذب النور الساطع — نور فراشته سميحة — رمزى . وتحاول أن تطير إلى أضواء الحياة المتألثة ، وفى أثناء احتراقها تفلح فى إبعاد كل الأنوار عن حياة رمزى :

وفي رحلة خارج السور ، تحلم كل الشخصيات بالنور خارج السور ، في حين هي تعيش في الظلام . وتبدو المفارقة نفسها في « خيال الظل » حيث يدفن البطل زوجته الأولى في ظل الظلام والقذارة . وفي « نور الظلام » نجد آمال وعواطف ونوال يندفعن نحو الحب والنور ، فيجدن أنفسهن مدفونات في مصيرهن المظلم . وهناك رموز أخرى كثيرة تنسج في نسق متواصل في مسرحيات رشاد رشدي ، مثل المرأة ، والبيت ، والدمى ، والشجرة .

ومعظم مسرحيات رشاد رشدي يمكن أن تعد مزيجاً من العبثية والروزية ، ولكن هناك مسرحيات مثل ، « اتفرج يا سلام » تميل إلى الملاحمية<sup>(٢٢)</sup> . وبصرف النظر عن طبيعة المسرحية ، نجد نقاداً مثل مندور والنقاش يأسون على الإسراف في استخدام الحيل<sup>(٢٣)</sup> .

### على سالم والكوميديا الواقعية

على سالم كاتب كوميدى أصيل ، وقد ارتفع بمستوى الكوميديا - عن طريق استخدام الفانتازيا والكاريكاتير - إلى مستوى رفيع . وأشهر مسرحياته هي : « الراجل اللي ضحك على الملايكة » و « ولا العفاريات الزرق » و « أنت اللي قتلت الوحش » .

وبطل « الراجل اللي ضحك على الملايكة » رجل يعيش حياة غش ورشوة وتزوير وتزييف ، ثم يموت ، ولكنه حتى في حضرة الملائكة يواصل سلوكه الذي كان عليه في الحياة الدنيا ، ويخلق على نحو ما جمعاً سائرياً . ولا عاد إلى الأرض بعد أن وعد بإقامة العدل ، شرع مرة أخرى يعيش حياة الخلد والغش . وتنتهى الكوميديا نهاية مأسوية ، لأنه يجعلنا نفهم أن الشر لم يتغير ، وأن الإنسان لم يتغير<sup>(٢٤)</sup> . وعلى امتداد المسرحية استخدم على سالم تكتنيات مقتبسة من برشت ، مثل الراوي والمحطاب المباشر للجمهور .



وفي « ولا العفاريات الزرق » يصور المجتمع فاسداً ، والأفراد كذايين غشاشين ، والشخصية الرئيسية « عطية » عبارة عن سندريلا مذكورة يأتي الويلات والشتائم من أخويه اللذين يسخران منه دائماً . وهو يحلم أن يغلو ممثلاً ، ويقرر عفريته الأزرق أن يمنحه الفرصة . ولكن في غداة توقيع العقد ، يخدعه أخواه ويعبثان به بحيث يخسر العقد . والمغزى أنه ما من إنسان برىء أو ساذج ، بل ولا حتى العفاريات الزرق ذوو البأس يمكن أن ينجوا من فساد الإنسان الحديث .

وأهم مسرحيات علي سالم هي : « انت اللي قتلت الوحش » ، وهي صيغة مستحدثة عصرية من أوديب<sup>(٢٥)</sup> . وفي صياغة علي سالم هذه ليس أوديب الشخصية المأسوية التي نعهدا في الدراما الإغريقية ، بل هو رجل بسيط مهاجر إلى مدينة طيبة المصرية ، يزعم أنه قتل وحشاً ليس له وجود ، فيستخبه الناس ملكاً . ويتزوج أوديب بوكاستا الملكة ، وهي ليست أمه . وتحت حكم أوديب المزيف هذا تنقلب صورة المجتمع إلى دولة حديثة متقدمة ، ويعبد الناس ملكهم إلى أن يظهر وحش حقيقى عند أبواب المملكة . ويحاول أوديب أن يكون أميناً بأن يعلن الحقيقة في شأن الوحش الأول ، ولكن لا أحد يصدقه . ويعم البلد الخراب بسبب النكبة التي حلت ، ويتحتم على أوديب أن يعترف للناس أنه كان طوال مدة حكمه أعمى ، وأنه جعل رعاياه عمياناً كي يخلصهم من فساد البيروقراطية . وبعد ذلك يرحل عنهم<sup>(٢٦)</sup> .

فعلى سالم قد غير الأسطورة الإغريقية تمام التغيير ، بحيث جعلها تعكس القرن العشرين بصفة عامة ، والوضع في مصر حتى هزيمة سنة ١٩٦٧ بصفة خاصة<sup>(٢٧)</sup> . وتندد المسرحية بالشرور الاجتماعية والسياسية التي عمت البيروقراطية الفاسدة ، وتبين كيف يسهل جداً حقن الجمهور بأى أيديولوجية سياسية ، وكيف يمكن أن يغلو الحاكم أعمى<sup>(٢٨)</sup> . وهي بالتأكيد وبوضوح إسقاط على المسرح لمجتمع عبد الناصر . وكان النقاد معرضين عن تقبل هذه المسرحية لأنها تشوه المأساة الإغريقية . ولكن



لا بد من الاعتراف بأنها رسالة أمينة وجريئة موجهة إلى المجتمع المصري . ف مسرحية على سالم تدعو إلى هدم نموذج أو نمط القائد الذي يرتفع فوق مستوى البشر ، وإلى تطوير الإحساس بالاستقلال الفكرى والسياسى بين صفوف الشعب . وعلى طريقته ، يخفف على سالم من هجاء المجتمع بالفكاهة ، وإن كانت تعاليمه الخلقية واضحة على امتداد المسرحية :

### نعمان عاشور

#### ، ومسرحياته الاجتماعية والسياسية

ولئن كان على سالم معروفاً بكوميدياه وهجائياته للمجتمع ، فإن نعمان عاشور يكتب مسرحيات اجتماعية وسياسية أساساً . وفى حديث لنعمان فى مجلة المسرح فى سنة ١٩٦٧ تحدث عن نفسه ككاتب مسرحى مرتبط تماماً بالاشتراكية الجديدة فى مصر . وهو يؤمن بأن دوره ليس خلاق مفهوم جديد أو شكل جديد للدراما . بل دور مراقب موضوعى يسجل التغيرات فى المجتمع المصرى المعاصر كما تحدث .

فالدراما عند نعمان عاشور لها دور مزدوج هو تسجيل واقع الحياة ، والتسبب فى تغييره . فالكاتب المسرحى يأخذ مشاهد من الحياة ، وبالكتابة عنها يأمل أن يغير نظرة الجمهور للواقع . وفى مسرحيته الأولى « الناس اللى تحت » يصور عاشور الأحوال المنحلة والمزرية فى عهد الملكية ، وأحلام الناس بمصر الجديدة ، تلك الأحلام التى تبلورت وبلغت ذروتها فى ثورة عبد الناصر (٢٩) .

وبهذه الطريقة يأمل عاشور أن تثمر هذه المفارقة بين مصر القديمة والجديدة مواقف إيجابية وبناءة بين صفوف الجماهير . فعاشور يكتب للطبقات الدنيا ، معبراً عن نظرم ، ومدافعاً عن مصالحهم . وفضلاً عن مناقشة الموضوعات السياسية المحض ، يمسرح المشكلات الاجتماعية ، مثل الوضع الجديد للمرأة المتعلمة ، والامية ، والنفاق

الدينى ، والفساد (٣٠) .

وبرغم إلحاح عاشور على استقلاله عن التكنيات الأجنبية ، لا يمكننا إلا أن نلاحظ تأثيرات المؤلفين المسرحيين الروس عليه ، مثل جوركي وتشيكوف : • ومسرحيته « عيلة الدوغرى » مثل جيد لتأثير تشيكوف . فهي الحكاية أسرة ، تريد أن تبيع بيت العائلة الموروث عن أبيهم ، ويثير هذا البيع صراعات بين أعضاء الأسرة ، تنتهى بتفريق أفرادها وهجر البيت ، فى حين أن « طواف » - الخادم المنسى المسن - يرقب من عتبة الباب انصراف كل واحد منهم . وهذا المشهد يذكرنا ببستان الكرز ( مسرحية تشيكوف ) : . وإذا ما أمعنا فى دراسة المسرحية تبدت لنا أوجه شبه أخرى : فالشخصيات فيها - كما فى مسرحية تشيكوف - أناس عاديون لا يحدث لهم شىء خارق للعادة . وعلى حد تعبير « الان لويس » : تحولت الحياة غير الدرامية ، وكما هى إلى عمل درامى (٣١) . وهناك حركة مستمرة على خشبة المسرح ، فلا أحد يستقر فى موضعه ، ومع هذا لا يوجد اتصال حقيقى بين الشخصيات . ومع أنهم يتحدثون فيما بينهم ، إلا أن لا أحد منهم يصغى . فى « عيلة الدوغرى » - كما فى بستان الكرز - شهادة أسيفة بأن الحياة ، برغم عبثيتها ، مستمرة ، فى حين أن الإنسان ، فى محاولته التغلب على لغوه وتفاوته ، يتخبط فى نخلاء مناخلا ضد التفاهة فى صخب وزناط ونشاط .

## ألفريد فرج

### ومسرحياته التاريخية

ومن بين أشكال الدراما الحديثة التى ظهرت ، نجد الدراما التاريخية ، التى أثمرتها أعمال مؤلف شهير جداً هو ألفريد فرج . وأهم مسرحياته « حلاق بغداد » و « سليمان الحلبي » . وألفريد معروف أساساً بتأويلاته للأحداث التاريخية فى ضوء الأحداث المعاصرة (٣٢) .

ويرى ألفريد فرج - نظرياً - أن إنسان الماضي لم يكن مختلفاً كثيراً عن الإنسان المعاصر . ولذا استطاع تحليله للتاريخ أن يثمر تجديدًا وإحياءً للاهتمام بمجتمع الإنسان المصري في الماضي وبحياته اليومية<sup>(٣٣)</sup>، موحياً بأن المصري المعاصر إذا ما عرف الماضي أعانه هذا على فهم أفضل لحاضره<sup>(٣٣)</sup> .

ومسرحية « سليمان الحلبي » تتناول الأحداث التي أدت إلى مصرع كليبر ، الذي استخلفه نابليون على حكم مصر وقيادة الحملة عند عودته إلى فرنسا . والبطال هو سليمان الحلبي الذي دفعه حبه للحرية والاستقلال أن يقتل كليبر . وكانت له رغبة واحدة ، هي العدالة المطلقة لقومه ، ولكن ذلك لم يكن ممكناً إلا بقتل كليبر والقتل حل لا يمكنه أن يقبله ، ويصور ألفريد فرج سليمان الحلبي ضرباً من همات عربي يخوض صراعاً داخلياً على أمل أن يتسنى تحقيق العدالة المطلقة بدون قتل<sup>(٣٤)</sup> . ومأساة الماضي والحاضر - في رأى ألفريد فرج - هي رغبة الإنسان في المطلق ؛ ولكن الحياة ليست فيها البساطة الملائمة للمطلق ، وبذلك تخاق هذه الرغبة في المطلق معضلة الإنسان . وكثيراً ما يكون الإجرام وسيلة للعدالة المطلقة ، وعندئذ لا تكون مطلقة<sup>(٣٥)</sup> .

ومسرحية ألفريد الأخرى هي « حلاق بغداد » ، وهي قائمة على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ، وتتضمن أيضاً الرغبة في العدالة المطلقة<sup>(٣٦)</sup> . وتكثبات ألفريد في الغالب بريشتية ، ولكن تأثيرات شو والريمان والحكيم موجودة أيضاً . وقد اتجه ألفريد أيضاً إلى الأدب العربي والفولكلوري بحثاً عن الأفكار<sup>(٣٧)</sup> وأسلوبه يجمع بين العامة والفصحى ، وبذلك يحاول الوصول إلى المشاهد العادي ، وأن يعلمه في الوقت نفسه نفسه<sup>(٣٨)</sup> .

## كتاب مسرحيون آخرون واتجاهات درامية أخرى

وهناك كاتب مسرحى آخر هام جداً يستخدم المادة التاريخية، وهو عبد الرحمن الشرقاوى . وأشهر مسرحياته « جميلة » ، وهى تمجد نضال فتاة جزائرية فى سبيل استقلال وطنها : ومع أن المسرحية مثقلة بالتفصيلات التى تضعفها ، إلا أنها لم تزل مسرحية ناجحة ، ويرجع ذلك أساساً إلى براعته فى استخدام الشعر (٣٩) .

و « سعد الدين وهبة » حقق لمسرحه مزيداً من الأهمية بمسرحيته « السبنسة » ، و « كوبرى الناموس » . وهما تجمعان بين الاشتراكية والروزية . وواضح فيه تأثير جوركى وبيكيت .

وتصور « السبنسة » سوء حال قرية قبل ثورة عبد الناصر بيضعة أيام : وموضوع « كوبرى الناموس » يركز على توقع الملاحى «لى يد ثورة سنة ١٩٥٢ » والبطلة — وهى رمز لمصر — تنتظر مع الشخصيات الأخرى فى يأس طوال المسرحية حدوث شيء عنيف متطرف يغير حياتهم (٤٠) .

ومن بين الفلسفات المعاصرة الأخرى ظهر تأثير الوجودية فى مصر ، فمسرحية « ميخائيل رومان » « الدخان » تعكس التأثير الوجودى : وإن كان قد قيل إنها تمثل مشكلة المخدرات فى المجتمع الحديث : ولكن هذا التأويل مفرط البساطة أو السذاجة . فالبطل حينما أدرك عبثية الحياة ، جحد مسئولياته ، وبمركبة « إيمان ميمى » [ انغمس فى المخدرات . وفى الفصل الثانى يدرك حاجته إلى هدف لحياته ، وفى الفصل الأخير ، وبعد صراع داخلى طويل ، يقبل على الحياة (٤١) ]

ولابد من الكلام عن أحد كتاب المسرح المحدثين الواعدين ، وهو « فاروق خورشيد » : ومسرحياته الثلاث القصار ( ذوات الفصل الواحد ) تبشر بجدارتها أن تكون موضوعاً لمناظرات ومناقشات كثيرة . وهي « المسألة » و « ثالثاً وأخيراً » ، و « حبظلم بظاظه » : وهي متداخلة ، فالأخيرة منها تقفل الدائرة التي افتتحتها الأولى : وفي أولى هذه المسرحيات نجد الإنسان باحثاً عن ماهيته أو وجوده المجرد ، وحقيقة الحياة . وفي حين تنتهي هذه المسرحية الأولى بكلمات لا . لا . لا ، لقبح ماهية الإنسان ، تنتهي المسرحية الأخيرة بتقبل الإنسان أخيراً لذاته القبيحة قائلاً : نعم ، للرجبة ، والغريزة ، والقوة ، والثراء ، والحسد ، والثأر ، والشهرة ، والأنانية ، والضعف : : : (٤٢) :

• • •

وأخيراً ، تمثل المسرحيات السياسية التي تهتم بمشكلة فلسطين اتجاهاً هاماً في المسرح الحديث بمصر . وقد كتب كثيرون من المؤلفين المسرحيين — الذين لم يكن في وسعهم الهرب من الشعور العربي نحو فلسطين — في هذا الموضوع . ومن بينهم « رشاد رشدي » في « جيبتي شامينا » ، و « ألفريد فرج » في « النار والزيتون » . ويميل التكنيك في هذه المسرحيات إلى النمط الملحمي :

## خاتمة

وهناك كتاب مسرحيون آخرون مهمون كان من الممكن إدراجهم في هذه المناقشة للفترة المعاصرة ، ومنهم لويس عوض ، ومحمود دياب . وفتحى رضوان ، ومصطفى محمود : بيد أن المناقشة الآتية الذكر دلت بوضوح على أن دراما جديدة كاملة تزدهر الآن في مصر ، متناولة الاتجاهات السياسية والاجتماعية والتاريخية ، كما أنها متأثرة بالمذاهب الكلاسيكية والواقعية والطبيعية والعبثية والوجودية : فقد لقي ابسن وبيرانديلو وتشيكوف وبريشت وسارتر وكامي ويونسكو اهتماماً كبيراً بدراسة أعمالهم المسرحية ، وتسرب أثرهم إلى الدراما المصرية المعاصرة ، كما أن الحكايات الفولكلورية والأساطير التاريخية كان لها أيضاً أثرها الكبير ، فالكتاب المعاصرون للمسرح قد أخذوا الكثير عن الفلسفات والتقنيات الغربية ، إلا أن نكهة المسرحيات المصرية واضحة ، وموضوعاتها تعكس المجتمع المصرى .

ولكن القول بأن جميع الكتاب المسرحيين الذين ناقشناهم أساتذة في فنهم زعم خاطئ : وقد حاولت أن أقدم نظرة مستشرقة للدراما المعاصرة في مصر ، وللكتاب المسرحيين الذين يكتبون حالياً للمسرح المصرى . ولكن الوقت لم يزل مبكراً جداً للحكم في صدد أى هؤلاء الكتاب سيثبت الزمن قيمته الباقية : فعلى سالم لم يتم له بعد الإعداد أو التدريب الضرورى للمؤلف المسرحى : ومسرحيات نعمان عاشور الطويلة تفتقر إلى « الاقتصاد الفنى » ، وكثيراً ما تربك القارئ : وأعمال الشرقاوى فيها سمات أعمال نعمان عاشور : ورشاد رشدى ربما كان أعلى ثقافة من الجمهور البسيط (٤٣) . بيد أنهم جميعاً خلقوا مسرحيات طريفة مثيرة للاهتمام ، إما لما تقدمه من أفكار ، أو لما تستخدمه من تكتيك ، وكلها مبشرة واعدة بالكثير : أما هل يرتفعون إلى مستوى هذه الوعود والآمال ، فشئ يحسمه الزمن :



ولنا في ختام هذه المناقشات أن نقول إن ثمة عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين الواعدين ، وإن الدراما المصرية الواقعة من أصالتها وصحتها لم تزل بعيدة عن الوجود : فبالرغم من وجود دراما عربية باكرة ، إلا أن الكتاب المسرحيين المعاصرين لا يزالون ينظرون إلى الغرب استلهاماً للتكنيك والأفكار . والاعتقاد بأن الدراما العربية لم تتطور أو لم تنم بما فيه الكفاية لإقامة أساس للدراما الحديثة اعتقاد ذائع ، فالمؤلفون المسرحيون المصريون المحدثون يميلون للاعتماد كثيراً على الأدب الغربي ، وإن كان منهم قلة مستثناة من هذه القاعدة ، وتضم هذه القلة ألفريد فرج وفاروق خورشيد ويوسف إدريس ، يضاف إلى هذا أن سياسة عبد الناصر التي ترمي إلى تشجيع الدراما على مستوى أرفع ، وخلق جمهور أرق ثقافياً ، باءت بالفشل . ف منذ سنة ١٩٦٦ أنشئت هيئة حكومية ضمت تحت حمايتها أربعة مسارح : المسرح الفكاهي ، والمسرح الحديث ، ومسرح الحكيم ، والمسرح العالمي . وتتكون من عشر فرق منها فرق للرقص الشعبي ، والأوبرا ، والأوركسترا السيمفوني ، والسيرك القومي<sup>(٤٤)</sup> . وكل أفراد هذه الفرق تحميمهم الحكومة ، ولذلك انضم أهم الممثلين والممثلات والمخرجين إلى هذه المنظمة الكبيرة إظهاراً لحسن استعدادهم ولضمان معاشهم وبقائهم . وبذلك صارت رواتبهم مكفولة ، وقلت بواعث المبادرة أو الرغبة للابتكار بين الممثلين . ومن جهة أخرى وجد المؤلفون تشجيعاً على إنتاج المسرحيات بأقصى طاقتهم ، بشرط ألاتهاجم الحكومة<sup>(٤٥)</sup> . ولكن - كما يقول رجاء النقاش - ما لم توجد حرية التعبير تتجه المادة إلى الضيق والتكرار ، ولا يكون خيال المؤلف حراً في التحليق كما يحلو له . وقد رأينا من مناقشة نظام عبد الناصر في المقدمة أن الابتكار لا يمكن تقنيه وربطه بهيئة مركزية . وبذلك لا يمكن لهيئة أو منظمة المسرح المركزية إلا أن تضر تطور ونمو الدراما . فالفن لا ينبغي أن يسيطر عليه نظام أو يتركه . فالفن المشرع إنما ينبع من استقلال الكاتب الحر بدون إشراف من أي نوع .

وقد أثمرت هذه السياسة المكيلة عديداً من المسرحيات التي لا قيمة لها ، ضحى

كاتبوها بالكيف فى سبيل الكم<sup>(٤٦)</sup> . وصار المسرح تجاريًا فى الغالب ، وظهرت فرق كثيرة خارج نطاق الهيئة تتنافس فى إنتاج مسرحيات سطحية لها قيمة فنية : ويناقش فتحى العشرى فى كتابه « دقات المسرح » هذه المشكلات ، متحسراً على هزال المسرح المصرى فى سنة ١٩٧٣ ، فى حين كانت الدراما الجيدة قد بدأت تزدهر فى الستينات .

• • •

ويوسف إدريس مدرك أيضاً لهذه المشكلات ، وكان هدفه دائماً أن يصنع شيئاً فى هذا السبيل ، وكان ينادى دائماً بالإقلال من المركزية وبحرية التعبير : وهدفه الهام الآخر هو خلق مسرح عربى صحيح أكثر استقلالاً عن التقاليد الغربية مما هو حتى الآن . ويؤمن بأصول كتابة مسرحية حصيلة قرون من الأدب الفولكلورى والدراما الشعبية . ولذا اخترت للمناقشة التالية مسرحية يوسف إدريس « الفراير » لأنها خير مثل لمسرح مصرى له جذوره فى الماضى التاريخى ، ويصل إلى مستوى عال من الدراما المصرى الحديثة الأصيلة الصحيحة .



القسم الثاني

يوسف إدريس



# الفصل الأول

## الخلفية

### حياة يوسف إدريس

ولد يوسف إدريس في ١٩ من مايو سنة ١٩٢٧ ، وكان والده متخصصاً في استصلاح الأراضي ، ولذا كان كثير التنقل باستمرار ، وعاش بعيداً عن المدينة<sup>(١)</sup> . وقد أرسل ابنه البكر « يوسف » ليعيش مع جديه في القرية . ولا يتذكر يوسف إدريس من هذه السنوات إلا وحدته واستيحاشه وافتقاره إلى الحب . فقد كانت جدته سيدة قليلة الكلام ، لا تحب إظهار عواطفها ، أو هي لا تعرف كيف تظهرها . ومعظم ساكني الدار ممن هم أكبر منه سنّاً . وهذا من شأنه أن يزيد من إحساس الصبي بالغربة . وافتقد أباه الذي كان يحبه لأنه رآه لا حيلة له أمام والدته . ولم يكن في وسعه أن يأتلف بأمه ، لأنها كانت - مثل والدتها - صلبة العود صعبة المراس لا تعرف الهوادة . وراح يبحث عن الحب والحنان باسماته ، لأن أمه لم تكن تشعره إلا بالقلق وعدم الأمان وقلة الثقة . وعلى نقيض الأطفال الآخرين ممن كانت صلاتهم بأمهاتهم تتيح لهم نموذجاً لعلاقاتهم بالنساء الأخريات ، لم يكن لدى إدريس زاد من جهة أمه لتعامله مع النساء في مستقبل حياته .

وفي إيسار وحدته ووحشته ، لاذ يوسف إدريس بعالم من أحلام اليقظة : ففي سيره على قلعيه المسافات الطوال ، ذهاباً إلى المدرسة وإياباً منها ، خلق لنفسه عالماً يستطيع فيه أن يحقق ما يحتاج إليه من الحب ، والدفء ، والثراء السحري ، والازدهار الدائم والجاه العريض . وهكذا راح يروي لنفسه حكايات لطيفة ، ويعيشها في خياله . وعلى هذا الخيال خلق لنفسه قصائد صباه الأولى وهو في سن الماشرة . ولا كان غلاماً



حيثاً خجولا ، لا أصدقاء له من سنه ، فقد وضع كل همه وطاقته في دراساته ، فصار أول صفه في المدرسة ، والحادى عشر في شهادة إتمام الدراسة الابتدائية ، والثالث عشر بين جميع الحاصلين في القطر كله على شهادة إتمام الدراسة الثانوية .

وعاد وهو مراهق للحياة مع أسرته التى صارت الآن تضم أخوين وأختين : وراحت الأسرة تنتقل من دمياط إلى الزقازيق إلى المنصورة . وأخيراً حطت رحالها في القاهرة ، لتكون في جميع الأحوال أقرب ما يكون إلى مكان عمل الوالد . وفي تلك السن بدأ اهتمام يوسف بالمرأة ، لا كجنس آخر ، بل كظاهرة لا يستطيع فهمها : وفي سن الرابعة عشرة كوّن علاقات بنساء أكبر منه سنّاً ، بعضهن أحياناً في ضعف عمره ، وتمت له تجاربه الجنسية الأولى . وثبت على هذا النمط ، فلم يفكر في تلك الفترة من عمره إلا في قهر أكبر عدد من النساء وامتلاكهن . ولم يدرك إلا فيما بعد أن الجنس ليس الوسيلة الوحيدة الممكنة للاتصال بالنساء ، وعندئذ شرع يبحث عن الحنان والأنوثة والفهم . ولكنه كان دائماً يطالب الحب ، وينشده ، إلا أنه يخاف أن يمنحه لأحد :

ولما كانت الكيمياء والعلوم تجتذب يوسف ، فقد استقر عزمه على أن يغدو طبيباً . وفي سنوات دراسته بكلية الطب اشترك في مظاهرات كثيرة ضد المستعمرين البريطانيين ونظام الملك فاروق الفاسد . وفي سنة ١٩٥١ ، وهو طالب بالسنة النهائية ، صار السكرتير التنفيذى للجنة الدفاع عن الطلبة ، ثم سكرتيراً للجنة الطلبة . وبهذه الصفة نشر مجلات ثورية ، وسجن وأبعد عن الدراسة عدة أشهر . وكان في أثناء دراسته للطب قد حاول كتابة قصته القصيرة الأولى ، التى لاقت شهرة كبيرة بين زملائه . وبعد تخرجه في كلية الطب عين طبيباً في قصر العيني ، أكبر مستشفيات القاهرة . وظل على عدائه المتقد للاستعمار ، فانخرط في العمل للمرى لمناهضة المستعمرين في يناير سنة ١٩٥١ . ولما تقلد عبد الناصر السلطة ، صنف يوسف لإدريس للنظام الجديد . ولكنه بمجرد أن اكتشف أن مثله لم تتحقق

كلها ، اصطدم بعبد الناصر واعتقل في سنة ١٩٥٤ ، وفي المعتقل التقى ببعض مؤيدي الشيوعية ، وانخرط في الحزب الشيوعي . وفي سنة ١٩٥٦ انفصل عن الحزب عندما اتضح له أنه لا يستطيع أن يقبل الطبيعة الشمولية للشيوعية :

ومنذ سنوات الدراسة الجامعية ( ١٩٤٧ - ١٩٥١ ) ويوسف إدريس يحاول نشر كتاباته . وبدأت قصصه القصيرة تظهر في « المصري » و « روز اليوسف » : وفي سنة ١٩٥٤ ظهرت مجموعته من القصص القصيرة « أرخص الليالي » . وفي سنة ١٩٥٦ ظهرت له مجموعة أخرى من القصص القصيرة متضمنة أول قصة طويلة له وهي « قصة حب » . وكان قد ظل يمارس الطب طيلة هذه الفترة في المستشفى نفسه ، ثم صار مفتش صحة . وفي سنة ١٩٥٦ حاول ممارسة الطب النفسي ، ولكنه لم يلبث أن تخلى عن هذا المشروع . وواصل العمل في مهنة الطب حتى سنة ١٩٦٠ إلى أن انسحب منها وعين محرراً بجريدة الجمهورية . وقام بأسفار في العالم العربي فيما بين سنة ١٩٥٦ وسنة ١٩٦٠ :

وفي سنة ١٩٥٧ تزوج يوسف إدريس ، ولكن الزواج لم يستطع أن يتحول إلى واقع بالنسبة له ، وكره وضعه ، بيد أنه في الوقت نفسه أدرك تمسكه إلى دوامه : فقد كان يشعر بالظماً إلى الحياة العائلية ويخشى في الوقت نفسه أن يخطمه وضعه الجديد من حيث هو كاتب ، وكانت زوجته امرأة لطيفة وذكية ، فأدركت مخاوفه ، وتصرفت على هذا الأساس ونجحت في تثبيت دعائم الزواج . ويعترف يوسف إدريس أن طبيعته تدفعه إلى أعمال انفعالية تتسم بالتطرف ، ولكن زواجه هو الذي يثوب به إلى حياة طبيعية . ولذا عندما شرع يوسف إدريس يتعاطى العقاقير المنبهة كي يكتب ويزداد نشاطه في إنتاجه ، كان مثول زوجته وأطفاله أمام ناظره — وهم رموز الحياة السوية الصحية — كفيلاً بدفع يوسف إدريس إلى شفاء نفسه من هذه العقاقير .

وفي سنة ١٩٦١ انضم إلى المناضلين الجزائريين في الجبال ، وحارب في معارك

استقلالهم ستة أشهر ، وأصيب بجرح ، وأهداه الجزائريون وساماً إعراباً عن تقديرهم لجهوده في سبيلهم . وعاد إلى مصر ، وقد صار صحفياً معترفاً به ، حيث نشر روايات قصصية ، وقصصاً قصيرة ، ومسرحيات .

وفي سنة ١٩٦٣ حصل على وسام الجمهورية ، واعترف به ككاتب من أهم كتاب عصره . إلا أن النجاح والتقدير أو الاعتراف لم يخلصه من انشغاله بالقضايا السياسية ، وظل مثابراً على التعبير عن رأيه صراحة ، فنشر في سنة ١٩٦٩ «المخططين» منتقداً فيها نظام عبد الناصر . ومنعت المسرحية ، وإن ظلت قصصه القصيرة ومسرحياته غير السياسية تنشر في القاهرة وفي بيروت . وفي سنة ١٩٧٢ ، اختفى من الساحة العامة ، على أثر تعليقات له علنية ضد الوضع السياسي ، ولم يعد للظهور إلا بعد حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ ، عندما عين كاتباً في جريدة الأهرام .

### كيف نفهم يوسف إدريس ؟

الحياة في نظر يوسف إدريس عملية تغير . فما من شيء ينبغي أن يبقى ساكناً أو ثابتاً على حاله . ولذا فهو يؤمن بأن الأفكار . والفلسفات ، والقيم ، يجب أن تتغير باستمرار <sup>(٢)</sup> . ويصر على أن القيم والأفكار إذا ثبتت على حالها توقفت الحياة <sup>(٣)</sup> . فالبشر لم يولدوا ليتقبلوا الوضع المفروض عليهم من جانب الجيل السابق . ولذا يبحث يوسف إدريس — كإنسان وككاتب — باستمرار عن أفكار وفلسفات جديدة <sup>(٤)</sup> . وينادي يوسف إدريس أن للكاتب مهمة في المجتمع : فهو عامل الثورة في عالم دائم التغير <sup>(٥)</sup> . وهو على اتفاق مع رأى الناقد ريموند وليم ، في أن الفنان ليس مختلفاً عن غيره من الناس ، بيد أن له قابلية أعظم على التفكير والشعور ، ويجب أن يستخدم قوته الفريدة على التعبير عن هذه الأفكار والمشاعر <sup>(٦)</sup> . والكاتب «إفراز» حياته . فإذا ما توقف الكاتب عن ممارسة الحياة لن يستطيع الكتابة <sup>(٧)</sup> . فالمسألة — كما يقول يوسف إدريس — هل يعيش الكاتب ليكتب ،

أو يكتب ليعيش . أهو شخصياً يختار أن يحب ويقامى ويناضل كى يكتب ، أو العكس . وهذه معضلة - بالنسبة له - لن تحل . ولكنه يعلم أن الفنان لابد أن يعيش ملء حياته وبالكامل . كى يتسنى له أن ينتج . فكتابته ليست شيئاً مخططاً من قبل . وهو يريد أن يكون حدسياً وأن يعكس حالة الإنسان الطبيعية . إن لديه فكرة عامة فى ذهنه ، ولكنه لا يعرف سلفاً كيف سيكون سلوك شخصياته ، ولا كيف ستنتهى قصته أو مسرحيته . وكما قال « دورنجات » من قبله ، أفكاره دائماً من وحى اللحظة . والمهم لديه هو ما يصنعه فى حينه ، وهو دائماً مستعد بلحده ما صنعه من قبل <sup>(٨)</sup> . وما يعتقده عن فنه يتغير فى أثناء خاقه للفن ، فكل إنتاج إنما هو تحدٍّ جديد له ، وعندما يقارب التمام ، يكون متشوقاً أن يكتشف ما أتمه .

ولئن أراد أن يكون حدسياً فى كتاباته ، فإنه يريد أن يكون عامياً فى بحثه . فهو مؤمن بالملاحظة وجمع المعلومات كى يكتب بإحكام وتدقيق . ومرانه على الطب التحليلي ، وعادته فى ملاحظة التفاصيل ، أتاحا له أن يكون كاتباً بارعاً فى القصة القصيرة ، ولكنهما عقبه عند الكتابة للمسرح . فع أن الصياغة الدقيقة للشخصية والموقف لها أهميتها فى المسرحية ، إلا أن التحليل المفصل يلحق الضرر بالمسرحية الجيدة <sup>(٩)</sup> .

ويعتقد يوسف إدريس أنه ليس عالماً ، ولكن هذا لا يعنى أنه ليس قارئاً . فأثناء اشتغاله بكتابة رواياته القصصية القصيرة الأولى كان يطالع باستفاضة فى الأدب الأجنبي ، مكتشفاً موباسان ، وتشيكوف ، وادجار ألان بو ، وجوركى ، وهيمنجواى . وتولستوى ، وشو ، وإبسن ، وجراهام جرين ، وأرثر ميار ، وأونيل ، وتنسى وليمز ، وملفيل . . . وقرأ كذلك كثيرين من الكتاب الفرنسيين مثل : كامى ، وسارتر ، وديهامبل ، بيد أن كاتبه الفرنسى المفضل هو « إكسوييرى » . كذلك اهتم ببعض الكتاب الصينيين واليابانيين ، والهنود ، والكوريين ، والأمبان <sup>(١٠)</sup> .

ويرى يوسف إدريس أنه من النادر أن ينتج الكاتب الرائعة تلو الأخرى .

يوسف إدريس

ويؤمن بأن كل كاتب مسرحي مثلاً ، لا ينتج إلا عملاً فنياً واحداً طيلة حياته ، ويقول إن من العسير العثور على « التأليف » المضبوطة من الشخصيات والأفعال ، واللغة ، ولذا يعد « بستان الكرز » رائعة تشيكوف ، « وسانت جون » رائعة شو ، و« علو الشعب » رائعة إيسن . وأحب أعمال دورنمات إلى يوسف إدريس هي « الزيارة » (١١) :

### قصصه القصيرة

كتب يوسف إدريس — كما ذكرنا آنفاً — قصصه القصيرة الأولى وهو يدرس الطب . وفي ذلك الحين كان شكل القصة القصيرة هو أنسب الأشكال الأدبية لما هو بحاجة إليه من تحقيق الذات ، فوجدت طبيعته القلقة المتلهفة القليلة الصبر طمأنينتها في القصص القصيرة .

ويعد يوسف إدريس في قصصه القصيرة تعبيراً رمزياً عن مشكلات المجتمع المصري وتطلعاته . وهو لا يكتب عن طبقة معينة ، من الفلاحين أو سكان المدن ، من الفقراء أو الأغنياء ، بل هو يلاحظ هؤلاء جميعاً في دقة تفصيلية ، ويصورهم تصويراً يكاد يكون فوتوغرافياً . ويجب سذاجة البسطاء ودفتهم ، ويفهم أيضاً آمالهم وأحلامهم (١٢) .

والإنسان لدى إدريس ليس شريراً ولا صالحاً ، بل هو ببساطة كائن بشري : والعنصر الجنسي في قصصه القصيرة انعكاس للظلم إلى الحب ، ورمز ذو مضمونات متعددة متنوعة (١٣) : وكفاح الإنسان ضد وضعه البشري ، وضد قدره ، وتاريخه نجده مصوراً في هذه القصص القصيرة بمزيج متوازن من التشاؤم والتفاؤل : وشخصيات إدريس أناس عاديون ليست لهم خصائص مميزة ، من الممكن اعتبارهم — مثل شخصيات تشيكوف — لا وزن لهم (١٤) :



ولنستعرض الآن بإيجاز بعض قصصه القصيرة ، لنرى كيف تعكس شيئاً من الأفكار التي أشرت إليها آنفاً . في « أرخص الليالي » نجد رجلاً قروياً له عديد من الأطفال ، وهو يعرف جيداً أنه لا يستطيع أن يعولهم . ويحاول عبثاً أن يشغل ليلته بشيء ما ، ولكن ليس هناك ما يصنعه ، أو ما يستطيعه ، ومضاجعة زوجته هي وسيلة الترفيه الوحيدة ، والمهرب الوحيد من الشعور بعبثية حياته . فتكون النتيجة بعد تسعة أشهر أن يستقبل الفلاح المسكين طفلاً آخر ، يأتي ضغثاً على إباله ! وساء في « العيب » تعمل ، ولكن المجتمع الفاسد الذي تعيش فيه يهددها بالفاقة ، ولا سيما حين تأخذ على عاتقها مسئولية تعليم إخوتها ، فيكون ملاذها الوحيد : الدعارة . وفي قصة « أبو سيد » نجد وصفاً واقعياً لرجل مسن يخشى أن يصاب بالعنة . وتحدثنا « النداهة » عن فتاة قروية وكيف اكتشفت المدينة وفقدت براءتها . و « مسحوق الحمس » تصف محنة رجل في السجن وشعوره بالحرمان . ويتخيل وهو جالس في زنزانه أن على الجانب الآخر من الدهليز امرأة سجيئة ، ومع مرور الأيام تراءى له في أدق تفصيلاتها ، ويأخذ في الدق على الجدار ، ليوصل إليها رغبته فيها ، وحبه واتقاد عاطفته ، ويصل إلى ذروة تحقيق ذاته من هذا الطريق : ثم يكتشف أن الزنزانة المجاورة لم تتزل فيها امرأة قط . و « دستور يا أسيادي » تروي قصة جدة عجوز لطيفة ، لم تعد تنتظر شيئاً من حياتها ، تلتقي بشاب وتمارس معه علاقة جنسية جميلة .

وقد كتب يوسف إدريس روايات قصصية قليلة ، ولكنها لا يمكن أن تقارن بالقصص القصيرة الكثيرة التي أنتجها . ففي قصصه القصيرة ارتفع هذا الفن في مصر إلى مستوى من الأستاذية في التكنيك لم تبلغه القصة المصرية من قبل ، وهو يعد الآن عبقرى العالم العربي في فن القصة القصيرة .



## الدراما

ومع أن القصة القصيرة هي الشكل الأدبي الذي نال به يوسف إدريس أعظم شهرة ، فإنه يعتقد أن المسرح كان حبه الأول . وقد حاول في حياته أن يمثل على المسرح ، بيد أنه أخفق إخفاقاً ذريعاً . ولكنه ظل مفتوناً بالمسرح ، وكثيراً ما حاول التسلل إلى ما بين الكواليس لمساعد الممثلات في ارتداء أزيائهن ، وليتنسم رائحة مكياجهن . فالدراما في نظر يوسف إدريس ليست فرعاً من الأدب من حيث هو [أدب] ، بل هي بالأكثر ظاهرة اجتماعية يشارك فيها الممثل والمخرج والجمهور . ولذا يفضل يوسف إدريس أن يشير إلى الدراما بأنها « حالة تمسرح » أو مشاركة جماعية<sup>(١٥)</sup> .

وقد كتب مسرحية « ملك القطن » قبل القصة القصيرة « أرخص الليالي » . إلا أنه نشر أرخص الليالي أولاً ، في سنة ١٩٥٤ . ومسرحية « ملك القطن » مسرحية سياسية قبل كل شيء ، تعكس عطفه وفهمه لمحنة الفلاحين المعدمين الذين لا يملكون أرضاً .

ومسرحيته الثانية « جمهورية فرحات » كتبت سنة ١٩٥٦ ، وتعبّر عن آمال يوسف إدريس في مصر الاشتراكية المثالية . وهو يصدر — رومانسياً — عن اعتقاده أن الإنسان صالح أو خير في الأصل ، وأن الدولة هي علة فساد الراهن<sup>(١٦)</sup> . وتنادى المسرحية بأن الاشتراكية هي سبيل الإنسان الوحيد إلى استعادة الكرامة والمساواة . وفي سنة ١٩٥٧ كتب « اللحظة الحرجة » ، فجاءت حصيلة لحرب السويس سنة ١٩٥٦ . وتلدور أحداثها في بور سعيد ، وتتبع عن قرب أحوال أسرة مصرية خلال الحرب . فترى الابن الذي ضحّت الأسرة كلها كي تتيج له التعليم يشعر بالخوف والخور عندما تأتي اللحظة التي يكون عليه فيها أن يحمل البندقية<sup>(١٧)</sup> في حين أن أخاه ،

الذى كانت الأسرة تعدده عديم القيمة ، يذهب بلا تردد كى يحارب فى سبيل وطنه ، وتتلور حبكة الرواية حول عدة مواجهات درامية ، فهناك أولاً اللقاء بين القوى الإمبريالية وقوى الاستقلال . وهناك ثانياً الصراع الداخلى فى نفسية الابن المتعلم . وهناك ثالثاً الصراع داخل الأسرة بين الأب وأبنائه . ومع هذا أخفقت اللحظة الحرجة ، لفرط ازدحام المسرحية بالوقائع والأفعال والتفصيلات التى أثقلتها وجعلت من العسير على المرء تتبع الفكرة<sup>(١٨)</sup> . ويضاف إلى هذا أن اللحظة الحرجة تعتمد كثيراً جداً على المناقشات<sup>(١٩)</sup> .

وبعد سبع سنوات ، فى سنة ١٩٦٤ ، أصدر يوسف إدريس رائعته « الفرافير » ، فنجحت . واعترف الكل بنجاحها ، وأوصى لويس عوض بترجمتها على الفور كى تعرض على المسرح فى باريس<sup>(٢٠)</sup> وسنركز مناقشتنا على هذه المسرحية فى الفصلين التاليين .

وقد اخترت « الفرافير » لأنى عددتها أنسب نموذج للدراما المعاصرة ذات الجذور العميقة فى الأدب الفولكلورى التاريخى ، وفى التيارات الفلسفية والاجتماعية الحاضرة . وسألخص فى الفقرات التالية بناء المسرحية وأصف معمارها .

ال«فرافير» مسرحية من فصلين ، ويمكن إدماجها فى فصل واحد ، بل ويذهب يوسف إدريس إلى أنه من الممكن أيضاً تمثيل الفصل الثانى قبل الفصل الأول . وتقول تعليقات المؤلف إن «الفرافير» لا تحتاج إلى تحديد مكان أو زمان لأحداثها : وأما من حيث الحبكة ، فليست هناك أى حبكة بالمعنى التقليدى للكلمة . وسر تماسك المسرحية فى وحدتها الفنية ووحدة موضوعها . وسأناقش الوحدة الفنية فى الفصل الثانى ، أما الموضوعات التى تجعل من المسرحية وحدة واحدة فوضعها فى الفصل الثالث .

وكما هو الحال فى كثير من الدراما الحديثة ، نجد شخصيات «الفرافير» رمزية :

فن أول المسرحية يلتقي فرفور والسيد ، وأثناء خوضهما دروب الحياة معاً يدعنان لقوانينها ( الزواج ، والأطفال ، والموت ) ويواجهان مشكلاتها المختلفة ، مثل العمل والعمالة ، والسياسة . وبوجه عام . تروى المسرحية — على غرار في انتظار جورو — لقاء هاتين الشخصيتين اللتين تقومان بحوار طويل حول بحث الإنسان عن إجابات لوجوده ، وللحياة ، وللقوانين التي تفرضها الطبيعة عليهما ، وللسياسة والمجتمع .

وأعقبت « الفرافير » « المهزلة الأرضية » سنة ١٩٦٥ ، وتختلف عن « الفرافير » بأن تركيزها على المشكلات الكونية أقل من سابقتها ، وتتناول بالأكثر مشكلات اجتماعية محددة (٢١) .

والفرق بين المسرحيتين يبدو للعين لأول وهلة ، « فالمهزلة الأرضية » تبدأ بوصف الموضوع الواقعي ، أما « الفرافير » فلا تبدأ بشيء من هذا . ومع أن العالم يبدو في المسرحيتين تام الفساد ، فإن يوسف إدريس يحاول العثور على حلول في « الفرافير » . وفي « المهزلة الأرضية » يحاول الأخ الأكبر « محمد الأول » أن يزج بأخيه محمد الثالث — المثقف — في مستشفى الأمراض العقلية كي يستولى على أرضه . ويحاول الأخ الأوسط « محمد الثاني » أن يتدخل ويوقف هذا الظلم . وكل أخ منهم يمثل نوعاً مختلفاً من الرجال في المجتمع المصري . فمحمد الأول يمثل الرأسمالي ، الواقعي ، الذي يريد أن يراكم الثروة لذريته . ومحمد الثاني هو الرجل التقليدي أو السلفي الذي يحلم بالنضال في سبيل الصواب ، ولكنه يفتقر إلى الشجاعة الكافية للفعل . أما محمد الثالث فهو المثقف والمثالي الذي يبحث عن الحقيقة . وكل منهم يفسر الواقع بحقيقة مختلفة . وإلى جانب موضوع الحقيقة نجد موضوعاً هاماً آخر في هذه المسرحية هو الإثم أو الذنب . والإثم أو الذنب لدى يوسف إدريس ظاهرة مسيحية خالصة ، لا تنعكس إلا في الكتابات الغربية ، ولذا ينبغي ألا يستغلها كتاب الشرق الأوسط الخالون من هذا الشعور (٢٢) . ومع هذا يرى يوسف إدريس الإثم في الثقافة العربية كفهوم اجتماعي وليس ميتافيزيقياً ، وعلى هذا الأساس تناوله في المهزلة الأرضية (٢٣) .

وتعتقد في المسرحية محاكمة تبين أن جميع البشر آثمون أو مذنبون في المأساة البشرية للوجود :

ولا تعد « المهزلة الأرضية » في منزلة « الفرافير » ، نفسها ، فالأفكار الذهنية والفلسفية لا تصنع بالضرورة مسرحية جيدة . و « المهزلة الأرضية » تعاني من أحاديث طويلة كأنها الخطب مع قلة الأفعال فيها . وفي رأى الناقد رجاء النقاش أن هذه السمة من عناصر « الضعف الاقتصادي » في معظم مسرحيات يوسف إدريس : فهو مفكر ومثقف يرى قبل كل شيء إلى التعبير عن أفكاره : ولذا يتجاهل نتائج مثل هذا الإملاء أو الفرض على الشخصيات وعلى الصفة الدرامية للمسرحية<sup>(٢٤)</sup> . وبدلاً من أن يجعل شخصياته تقدم فكره — كما هو الحال في قصصه القصيرة — نجد فكر مسرحياته يهدد الفعل فيها . وتفتقر « المهزلة الأرضية » أيضاً إلى موضوع مركزي<sup>(٢٥)</sup> . فهي تتناول وتعرض نظريات كثيرة جداً ، مما أفقد المسرحية رشاقتها ودقتها في إصابة الهدف . وقد أدرك يوسف إدريس نفسه هذا الجانب فيها ، حتى إنه نحاهما جانباً بعد كتابة الفصلين الأول والثاني ، وتركها برهة من الزمن ، فلما عاد إليها كانت المسرحية قد فقدت دقة انضباطها<sup>(٢٦)</sup> . ومع هذا فالمهزلة الأرضية لها أهميتها ، وتستحق دراسة جادة .

وفي سنة ١٩٦٩ نشرت « المخططين » في مجلة المسرح ، وبعدها بقليل صودرت . وفي عالم خيالي يصف إدريس المجتمع الناجم عن فلسفة عبد الناصر السياسية<sup>(٢٧)</sup> . فالشخصيات إجمالاً فاسدة ، أحدهم انتهازي يؤمن بأسلوب ميكافيلي في الحياة . والآخر يعيش على ألفاظ وشعارات ، في حين يستخدم ثالث هذه الشعارات نفسها لتدمير رفاقه . وهناك شخص رابع يستخدم التقرب بالزلفى والتفاني كي يصل إلى أغراضه . وفي دولة الإذعان يقبل جميع الناس وضعهم من غير أن يفكروا في كيفية الخروج منه ، فكأنهم كائنات آلية ( روبروط ) تمضي آلياً في حياتها المبرمجة سلفاً : وإذا اعترض أحدهم ، وشي به رفاقه وصحبه فيكون في هذا القضاء عليه

قضاء مبرماً . وفي نهاية المسرحية اختفى كل أثر للحرية والابتكار ، ويدرك الزعيم المسئول عن هذا المجتمع المخطط غلظته وينادى بالإصلاح : وإذا بالكل يدمغونه بأنه خائن للقضية الكبرى المخطط لها<sup>(٢٨)</sup> . وقد أراد يوسف إدريس بوصف المجتمع المصرى فى سنة ١٩٦٧ أن يقيم البرهان على أن عبد الناصر نفسه فطن للموقف بعد حرب سنة ١٩٦٧ ، ولكنه لم يستطع أن يصنع شيئاً ضد النظام الذى هو خالقه<sup>(٢٩)</sup> .

وأخيراً ، فى سنة ١٩٧١ ، نشرت مسرحية « الجنس الثالث » : ومرة أخرى نجد أنفسنا بإزاء عالم خيالى ، ونلاحظ أن الإنسان فيه يبحث عن الفردوس والسعادة على الأرض<sup>(٣٠)</sup> إن « آرم » - رجل العلم - يفتش عن اكتشاف جديد خلىق بتغيير حياة البشر . وأدى به التفكير إلى الاعتقاد بأنه لو وجد المرأة المثالية ، فسوف يتسنى له أن يتنج جنساً ثالثاً ، جنساً فوق البشر : وفى النهاية يدرك أن المرأة التى تساعد فى أبحاثه هى الرفيقة أو الزوجة المثالية التى كان يفتش عنها ، وأن ما صادفه من إخفاق إنما نتج عن افتقاره إلى الإرادة الحازمة ، وإلى محبة رفاقه من بنى البشر ، والأمل فيهم<sup>(٣١)</sup> . وهذه المسرحية المجازية أول مسرحية ليوسف إدريس تنتهى بنغمة تفاؤل ، منذ « جمهورية فرحات » : فهل يعنى هذا أن يوسف إدريس ، الذى خيب أمله إخفاق تطبيقات اشتراكية عبد الناصر ، وبعد أن بحث عبثاً وباسماتة عن حلول فى « الفراير » و« المهزلة » الأرضية ، وبعد أن فضح علناً فساد المجتمع فى المخططين ، قد آمن بأن الإرادة الحازمة والمحبة والأمل كافية لقهر الموت والتغلب على كل العقبات التى تعترض طريقه إلى تحقيق الذات ؟ قد تكون هذه وجهة نظر فى قراءة « الجنس الثالث » . وقد أساء الكثيرون من النقاد فهم هذه المسرحية ، بل إن المخرج نفسه أساء فهمها عند عرضها على خشبة المسرح ، مما اضطر يوسف إدريس أن يطلب وقف عرضها<sup>(٣٢)</sup> .

وبعد « الجنس الثالث » خامر يوسف إدريس الأمل فى الانتقال من عالم الخيال

— الذى بدأ « بالفراير » — صوب شكل درامى أكثر واقعية . وتراءى له أن طابع أن طابع مسرحياته المقبلة خليق أن يكون أكثر فردية وأقل رمزية . وذلك أمر متروك للزمن الحكم على مدى توفيقه فيه<sup>(٣٣)</sup> .

وفى هذا الفصل قصرنا المناقشة على مسح لعمل يوسف إدريس ، كى يتسنى للقارئ الذى لا معرفة له بها أن يحدد وضع الفراير ، التى سنتناولها الآن بالتحليل المفصل .



## الفصل الثاني

### الجوانب النظرية لمسرحيات

يوسف إدريس

#### ١ - أصالة المسرح المصري

لقد حاول يوسف إدريس بمسرحيته « الفرافير » أن يحدث ثورة في الدراما المصرية ، ودعواه أن مصر — قبل هذه المسرحية — كانت تفتقر إلى مسرح أصيل خاص بها ، وقد أراد « بالفرافير » أن يقدم نموذجاً لمسرحية مصرية خالصة في مصريتها :

وكان رد الفعل الأدبي لهذه التجربة الجديدة مدمراً ، فرفضها نقاد كثيرون رفضاً عنيفاً . وأصر الناقد الأدبي الشهير الدكتور محمد مندور على أن « الفرافير » — برغم مطامع يوسف إدريس وما علقه عليها من آمال — مثقلة بتأثيرات أوروبية من حيث الشكل والفلسفة : وأن من التأثيرات البادية للعيان في مسرح يوسف إدريس هدم بيرانديلو للحائط الرابع ، وتكنيك الارتجال الذي تميزت به الملهاة الارتجالية (كوميديا ديلارته) ، وإحياء بريشت للمسرح الملحمي ، واستخدام بيكيت الهزلي (بطريقة الفارس) للانتحار في مسرحية « في انتظار جودو »<sup>(١)</sup> : ويذهب الناقد الدكتور علي الراعي إلى حد إنكار إمكان وجود مسرح مصري : فليده أنه لا يوجد إلا شكلان للمسرح : الشكل الأوروبي الغربي الذي اتخذته مصر ، والشكل الشرقي الذي امتد تأثيره أخيراً إلى الغرب « والكاتب المسرحي الدكتور رشاد رشدي يلاحظ — كما لاحظ الدكتور مندور — تأثير بريشت في « الفرافير » : ويرجع رشاد رشدي

المسرح الارتجالى أو الفصل المضحك الذى استقاه يوسف إدريس إلى دراما العصر الوسيط والملهاة الارتجالية (كوميديا ديلاрте) ، ويقول إن القراقوز بهذا التخريج الحديد المستخدم فى الفرافير يرجع أصله إلى الصين وتركيا وغيرهما من الأقطار ، وإنه ليس مصرياً خالصاً كما يريد يوسف إدريس من جمهوره أن يعتقد<sup>(٢)</sup> . ولذا كان معظم النقاد وكثيرون غيرهم يعتقدون أن يوسف إدريس يكتب على الطريقة الأوربية . وبما أنه من مواليد هذا القرن ، فلا يمكن أن يعزل نفسه عن الفلسفة والأدب العربيين السائدين فى زمنه<sup>(٣)</sup> .

كل هذه التعليقات السريعة تتضمن رفض خطط يوسف إدريس لإقامة دراما أصيلة . وكان يوسف إدريس قد لى اعتراضات كثيرة من الدوائر الأدبية المصرية بسبب طبعه الجريء الجسور . ولما كان بطبيعته سريع التأثر والتفجر تواقاً للبحث لاكتشاف أشكال وأفكار جديدة ، فقد لقيت مقترحاته تشككاً أشد مما يلاقه غيره من الكتاب . ولكن يحذر بنا قبل الحكم على نظريات يوسف إدريس الجديدة أن نفحص هذه النظريات عن كذب :

وكان يوسف إدريس ، قبل نشر « الفرافير » كثال أو نموذج للمسرح المصرى الحديد فى ربيع سنة ١٩٦٤ ، قد كتب عارضاً نظريته عن الدراما الأصيلة فى ثلاث مقالات بمجلة الكاتب ، فى ثلاثة أعداد متوالية ، بتاريخ يناير وفبراير ومارس سنة ١٩٦٤ ، بعنوان : « نحو مسرح مصرى » وفيها يعرف المسرح الحديد « الوسيط الذى يعبر من خلاله عن الوجدان المصرى » وقد لخص جلال العشرى مناقشات يوسف إدريس بأن الدراما ليست قالباً ولا شكلاً ، بل هى فعل ورد فعل ، صراعات وتيفظات وعى ، روح ووجدان . . . أى أنها - بعبارة أخرى - انعكاس الذات المصرية<sup>(٤)</sup> .

ويشعر يوسف إدريس أن الكاتب المسرحى - كى يخلق مسرحاً مصرياً

أصيلاً - ينبغي أن يفتش عن الذات المصرية والهوية المصرية ، ويقترح - في هذا السبيل - أن ينظر الكاتب إلى ماضى بلاده التاريخى والأدبى : ولكى تفهم ما يعنيه يوسف إدريس بالهوية المصرية بصورة أفضل ، نشير إلى التعريف الذى ذكره حسين فوزى ، الذى يقول أنور عبد الملك إنه كتب « أعظم كتاب فى مصر المعاصرة » ، وهو « سندباد مصرى »<sup>(٥)</sup> . فى هذا الكتاب يصر الدكتور حسين فوزى على أن مصر قد احتفظت على امتداد تاريخها الطويل بهويتها . والهوية المصرية فى بعدها الأول هى علاقة المصرى بالأرض وبنهر النيل . ثم يأتى دور تاريخ مصر السياسى الذى أثمر وحدة الشعب من خلال المعاناة والبؤس الناجمين عن الاستغلال الفاحش : ويأتى ثالثاً ما تتسم به الهوية المصرية من الحفاظ على التقاليد ، ولا سيما المعتقدات الدينية ( سواء منها القبطية أو الإسلامية ) . وإذا نظرنا إلى الفن مثلاً ، لوجدنا أن الفن فى مصر ما كان يعيش ثلاثة آلاف سنة لو لا أن المصريين حافظوا دائماً على تراث ماضيهم . ثم رابعاً نجد المصرى يتسم بانبهاره وافتتانه بعالم الروح المحفوف بالأسرار ، فهو يصبو دائماً إلى اكتشاف المجهول أو تفسيره بامثال مادية . ثم يأتى خامساً روح الفكاهة المصرية التى حفظت على المصريين أملهم برغم القلق والألم . ويأتى أخيراً عنصر اللغة العربية التى ربطت بين ثقافته وفنه برباط واحد<sup>(٦)</sup> .

وجاك بيرك ناقد آخر يمكن أن يساعدنا على تفهم معنى الهوية المصرية عند يوسف إدريس . فالعربى الحديث يناضل - فى سبيل إقامة هويته - لإعادة استكشاف أصالته : ويعرف العالم الفرنسى الأصالة بأنها البحث عما هو أساسى<sup>(٧)</sup> ، وبعبارة أخرى ، يكون لدى العربى ظمأ إلى إحياء أو بعث القديم باستعادته ، أو بإعادة إنتاجه كما هو أو على صورة أفضل مما كان عليها . وهذا فى نظريه تجديد وليس ابتكاراً<sup>(٨)</sup> . بيد أن العربى ، إلى جانب جهده لاستعادة هويته بعد سنوات الاستعمار الغربى ، مشغول فى كفاح مستميت لإثبات هويته المنفصلة هـ ويوسف إدريس يوافق على أن المصرى المعاصر لديه رغبة عميقة فى استرداد أصالته ،

ولكنه يخالف جاك بيرك ، من حيث إن مؤلفنا المسرحى يطالب بعالم من الابتكار ، لا من التجديد فحسب : فى الأربعينات ، وحتى أوائل الستينات كان المعتقد أن المصرى فقد شخصيته وليس باستطاعته إلا دمج نفسه فى علاقة مع الآخر ، المستعمر<sup>(٩)</sup> ثم تبين فيما بعد أن المصريين — برغم سنوات العذاب والكفاح والاحتلال — احتفظوا بهويتهم مدفونة فى أعماق سرائرهم ، منعكسة فى أدبهم الفولكلورى .

ويوسف إدريس مؤمن إيماناً قوياً بهذه النظرية ، ولذا فهو يشجع الكتاب المصريين على البحث عن أدبهم الشعبى المنسى ، فهناك سيجدون هويتهم الأصيلة :

وبذلك يذكرنا يوسف إدريس فى هذه المقالات بأيام الفراعنة وأعيادهم ومهرجاناتهم ، بما فى ذلك الدراما ، ويذكرنا بالغوازى وبالعوالم<sup>(١٠)</sup> وفى رأى إدريس مثلاً أن الغوازى برقصهن الذى عاش حتى عصرنا الحاضر ، مصدر قوة للدراما المعاصرة ، أكبر من رقص البطن ، حيث كانت الراقصة لا تؤديه إلا فى القصور ، ولإمتاع الوالى والترفيه عنه<sup>(١١)</sup> . وكذلك لدى الإسلام مصادر قوة يمكن أن تكون عوناً للمسرح الحديث ، مثل الغناء والحركات الإيقاعية التى تشاهد فى حلقات الذكر ، وفى الاحتفال برؤية هلال رمضان ، وأغاني الأطفال احتفالاً بلياليه .

ويعد يوسف إدريس من المصادر القيمة « القافية » — أو الحوار المقفى — الذى هو لون من الكوميديا المرتجلة يمارسها الناس فى طرقات المدن ، وكذلك مسرح الفصل المضحك الذى يوجد فى الريف ، ومسرحيات خيال الظل ، وأخيراً القراقوز<sup>(١٢)</sup> وفى رأيه أن كل هذه الوجوه من الأدب الفولكلورى كان ينبغى أن تستخدم عندما برزت دراما القرن العشرين فى مصر . وكانت هذه الأشكال خليقة أن تمتد المسرح المعاصر بفردية خاصة به . وبينما يرى قلة من النقاد أن بعض هذه الألوان ، مثل الفصل المضحك والارتجالى يرجع أصلها إلى الملهاة الارتجالية ( كوميديا ديلارته ) ، يرى يوسف إدريس أن جميع شعوب العالم كان لديها فى وقت من الأوقات مسرح

ارتجالي ، لأن هذا المسرح الارتجالي ظاهرة ثقافية سوية ، وهذا ما لا يمكن أن يستدل منه على أن جميع الشعوب تأثرت بالكوميديا ديلارنى الإيطالية<sup>(١٣)</sup> .

ويعتقد يوسف إدريس أن المسرح المصرى - حتى الآونة الأخيرة - كان الابن غير الشرعى للدراما الأوربية فى القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين<sup>(١٤)</sup> . فالكتاب المسرحيون المصريون - عن طريق الترجمة والاقتباس ، بل عن طريق الابتكار أيضاً - قد عبروا عن أفكار أوربية ، مستخدمين أشكالاً أوربية . . بل عندما كانوا يكتبون أيضاً عن أوضاع محلية ، كان الوجدان أو الوعي الأوربى هو المائل دائماً . وبذلك لم يحصل المسرح المصرى قط على فرديته وهويته : وفى رأى يوسف إدريس أن القول بأنه لم يكن أمام الدراما فى الشرق الأوسط إلا طريق واحد فحسب ، قول مضلل وغير صحيح : فصر قد أوتيت تاريخاً غنياً من الأدب الفولكلورى ، وشيئاً من الدرامية الشعبية فى أشكالها الباكورة ، بحث يتاح للكاتب المصرى أن يستلهم تاريخه .

ومع هذا ، فن الخطأ أن نظن يوسف إدريس رفض الأدب الأوربى رفضاً تاماً . فهو متيقظ كل اليقظة إلى وضع المصرى ، الذى يصفه أنور عبد الملك بأنه مصرى وعربى وأفريقى ونيل<sup>(١٥)</sup> . وفضلاً عن هذا لا يستطيع المصرى أن يرفض الحضارات المحيطة به ، ولذا يشجع إدريس بلاده على فتح أبوابها للثقافات الأجنبية ولتعلم كل ما تستطيعه عنها . وعملية التعلم هذه ينبغى ألا تقتصر على أوربا وأفريقيا ، بل ينبغى أن تمتد لتشمل أيضاً سائر العالم ، أى أمريكا وآسيا . إلا أن الكاتب الدرامى عندما يكتب ينبغى ألا يقلد الآداب الأرق تقليداً أعمى ، وينسى ذاته الباطنة التى هى ثمرة ثقافته الخاصة . بل الأول بالكاتب المسرحى ، بعد تعلم الخصائص الجوهرية للإنسان كما تراه الثقافات الأخرى ، وبعد استيعاب تاريخه وتراثه لشعبى ، أن ينسى ، عندما يتناول القلم ليكتب ، كل هذه التأثيرات الخارجية ، ليعبر عن الذات المصرية الباطنة العميقة المعاصرة التى بداخله<sup>(١٦)</sup> .



ولذا ، عندما يدعو يوسف إدريس إلى دراما مصرية أصيلة ، فهو لا يعنى — كما ظن نقاد كثيرون — شكلاً جديداً من المسرح ، بل يعنى دراما تابعة من الذات المصرية الحقيقية . وهذا لا يختلف كثيراً عن تصور بريشت : فبريشت وإن كان قد أنتج شكلاً درامياً جديداً ( هو المسرح الملحمى ) ، لم يبتعد ابتعاداً أساسياً عن الروح الألمانية . وعلى نفس النحو ، يتضمن مسرح بيرانديلو جوهر التراث الإيطالي ، وإن كان — من حيث هو مؤلف مسرحي — قد أحدث ثورة في المسرح بالشكل الجديد الذي ابتدعه :

وكذلك يوسف إدريس ، فهو لا يقدم لنا شكلاً جديداً للمسرح ، بل يرفض الوجدان الأوربي الذي تشبعت به الدراما المصرية منذ إحيائها . ويدعو إدريس إلى التعبير عن الجوهر المصري كما هو معبر عنه في التراث الشعبي في مدن وطنه وقراه<sup>(١٧)</sup> . ويريد من المسرح الجديد أن يعبر عن الروح المصرية ، وأن تكون له نكهة مصرية وهوية خاصة به . فلكل وطن طبعه أو شخصيته وفرديته ، فالمصريون ليسوا كالبريطانيين مثلاً . وتأسيساً على هذا ينبغي أن يكون المسرح المصري مختلفاً عن المسرح البريطاني<sup>(١٨)</sup> . إلا أن هذا لا يعنى أن المسرح المصري ينبغي أن يعيش معزولاً عن المجال الدولي ، بل الأمر بالعكس : فلا يمكن الوصول إلى الإنسان العالمي إلا بالتعبير عن روح الإنسان المصري<sup>(١٩)</sup> . ولذا فإن يوسف إدريس — الذي تأثر تأثراً غير مباشر بالأشكال والفلسفة الأوربية — خلق أن ينضم إلى الدراما العالمية عن طريق الأشكال الدرامية المصرية من مسرحيات : خيال الظل ، والقراقوز ، والفصل المضحك ، والمسرح الارتجالي ، وأهم من هذا كله : عن طريق الروح المصري<sup>(٢٠)</sup> .

• • •

وإذا ما حللنا « القراقير » ، رأينا أن إدريس حاول أن يعكس فيها ما يعرف بالموروثات المسرحية المصرية :



إن أول أثر للدراما الشعبية نلاحظه فيها ، هو خلق الشخصية الرئيسية ، وهي شخصية فرفور . وهي مستمدة من التراث القديم ، ويمكن العثور عليها في المسرحيات الباكورة في القرن العشرين . فهو الشخص البارع ، المهجاء ، الذى يستخدم التهكم والفكاهة والسخرية ليفضح وينتقد ويهاجم المجتمع والبشر<sup>(٢١)</sup> إنه الرجل الغاضب الذى يستخدم ضحكاته وتهكمه وسخريته بلا مراة أو روح هدام ، بل بحدة هجائية يجبر الشخص الآخر على مواجهته .

وفي مصر ، على امتداد القرون ، كان فرفور البطل الرئيسى فى المسرح الارتجالى ، وفى المسرحية الشعبية ، شأنه شأن القراقوز ، وكان يشار إليه باسم « ابن البلد » — رمزاً للمواطن العادى .

فى الفصل المضحك يقف البطل فى القرية معلقاً على مشكلات الفلاحين الاجتماعية<sup>(٢٢)</sup> . وتتوالى النوادر فى أشواط قصيرة متلاحقة « من الملاحظات اللاذعة ، تفصل بينها الرقصات والعزف الموسيقى ، وفى « الفرافير » نلاحظ أن فرفور لا يناقش موضوعاً معيناً محدداً ، بل يهجو ويندد بجوانب متنوعة شتى من وجود الإنسان ، ووضعه أحواله الاجتماعى والسياسى . ويعالج القراقوز هذه الموضوعات بعينها ، بيد أن تهكمه وسخريته تخالطهما الموعظة أو النصيحة التى لا نجدها مطلقاً فى كلام ومناقشة البطل الارتجالى أو كلام فرفور ومناقشته . بل يخاطب القرفور والبطل المضحك جمهورهما مباشرة ، فى أثناء هذه المناظرات والتأملات ، عن طريق المنولوج ، على أمل استدراجهما إياه إلى حد المشاركة معهما فى تمثيل المسرحية . ونظرية يوسف إدريس فى التمثيل تنفق إلى مدى بعيد مع نظرية « أرتو » ، فهو — مثل أرتو — يريد أن يحطم الجدار الذى يقف بين الممثل والمتفرجين ، محققاً بذلك وحدة يغدو الواقع فى إطارها تمثيلاً ، ويغدو التمثيل واقعاً<sup>(٢٣)</sup> . والمنولوجات التى يلقيها القرفور لها أصلها فى القراقوز ، الذى هو أبو المنولوجات فى مصر . ولكن القرفور — بخلاف القراقوز الذى تسم منولوجاته بالمرارة والإغظة — يفضل

أن يشير وجدان ووعي الجمهور ليحملة على تحليل نفسه : ولكي يصل القرفور إلى هذا الهدف يتجنب - مثل بطل الفصل المضحك - الوهم الذي نجده في القراقوز ومسرحيات الدمى . ويغدو القرفور واقعياً بمحاولة جعل خشبة المسرح قريباً جداً ومألوفاً للمتفرجين ، حتى إنه يغدو هو الحياة نفسها (٢٤) .

ويرتدى القرفور زياً عتيقاً ، براق الألوان ، وطرطوراً ، بحيث يذكر الجمهور بالمهرج أو القراقوز . ويغطي وجهه أيضاً بالدقيق الذي يقرنه على الفور ببطل الفصل المضحك . وإشاراتة وحركاته وكلامه ، كلها ذات صبغة تهريجية . وكما يحدث في السيرك ، يتم الإعلان عن دخول القرفور بموسيقى شعبية عالية تصحبها ضوضاء وزئاط صاخب (٢٥) . فيندفع القرفور داخلاً كالإعصار ، حاملاً هراوة أونبوتاً من الخشب ، ويبدأ في ضرب رموس المتفرجين في الصف الأول بها ( وهو تصرف يذكرنا بالقراقوز في المسرح الفولكلوري (٢٦) . وبينما هو يسخر من المنادى الذي قدمه للناس ، يفتش عن سيده . وعندئذ يشير له المنادى إلى متفرج في الصف الأول ، زاعماً أنه « السيد » . ويأخذ القرفور في تحليل سيده المزعوم هذا ، وهو منطلق في تهريجه التقليدي :

القرفور : داهه ؟ ( ينظر إليه باشمشاط ويدور حوله ويرفع جاكته ويدق على صدره بإصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحاً من الخشب ، فيرن صدر الرجل وكأنه من الخشب ) إيه ده ياخويا ده ؟ ... داماله كده ؟ ( يدق على ظهره فيصدر عنه نفس الرنين ) دا باينه جاي من التخشية لطع . ( يضع يده في جيب الرجل ويفتشها فيخرج بها ممسكاً بنصف رغيف بلدى ناشف ) الله ! الله ! ( ويضع يده في جيوب بنطلونه وبين طيات سترته ، ويفتشه كله حتى يخرج كل ما معه من قطع خبز من مختلف الأنواع والأشكال ) أنت بتشتغل إيه يا عم ؟ أوعى تكون مفتش تموين ؟ ( يأكل قطعة خبز ولا يلبث أن يصبقها بعيداً ) أقطع دراعى إن العيش ده متاكل

قبل كده ! هو ماله خايف كده ليه ؟ ( الرجل ينظر إليه برعب متزايد )  
 ما تتقل شويه ياواد ( ويضربه على جانبه الأيمن فيثنى الرجل إلى اليسار ،  
 فيضربه فرفور على الجانب الآخر فيثنى الرجل الناحية اليمنى ) دانت  
 سيد ملعب قوى ياوله ! ( ويضربه من أمام ومن خلف وعلى كل جانب  
 والرجل يثنى كاللؤلؤ ) « ولا المعجون بمية سيدا سيد ... أنت يا ... » (٢٧)

وهناك عامل آخر نجده في فرفور موروثاً من مسرحيات الدي ، والقراقوز ،  
 والملهة الارتجالية ( كوميديا ديلاрте ) ، وهو هذا الثنائي من الشخصيات المضحكة  
 في المسرحية . وفرفور في « الفرافير » يكمله السيد ، ومن خلال حوارهما وتعليقاتهما  
 تأخذ المسرحية مداها . وكل منهما واع لما يمثله الآخر . فالسيد هو الشخص الذي  
 ينبغي أن يطيعه الفرفور ، أما فرفور فهو الخادم ، أو العبد الذي لا اختيار له ،  
 وليس أمامه إلا الطاعة ، ومع هذا لا يكف عن اللدع بلسانه السليط . ولكن هذا  
 لا يمنع يوسف إدريس من إدخال نوع من المسرحية الشعبية الارتجالية تنقلب فيها  
 الأوضاع ، بحيث يغدو السيد فرفوراً ، والفرفور سيداً (٢٨) .

ويذكرنا على الراعي بأن المسرحية الشعبية في أوائل القرن العشرين ، كما قدمها  
 « محمد المغربي » ، كانت تنقلب فيها أدوار الشخصيات أيضاً ، فيغدو الأفتدى خادماً  
 وينقلب كمال الخادم أفتدياً .

أما الشخصيات الثانوية في المسرحية فهن الزوجات : اثنتان يتزوجهما السيد :  
 والثالثة يتزوجها فرفور . ولاستكمال الصورة الهزلية للمسرحية الشعبية الارتجالية ،  
 يقوم رجل بدور زوجة الفرفور . أما زوجتا السيد فمختلفتان : الأولى منهما اختارها  
 فرفور والسيد من بين الجمهور ، وهي متعلمة ، عصرية ، وذات مواصفات جنسية  
 مشيرة ، تذكرنا باستمرار ببطلات روايات الريحاني المتفرجات . والزوجة الثانية للسيد  
 فرضها عليه المؤلف ، فهي واقصة شعبية ذات لسان سليط . وهذه الزوجة الثانية ،

هى وزوجة فرفور ، كلتاهما نموذج نمطى للمرأة السوقية ( الشلق ) ، التى تستخدم فى كلامها صوتاً على الطبقة ، وألفاظاً بالغة الاجتراء ، وإشارات فجّة مبتذلة (٢٩) .

وهذا ما عناه يوسف إدريس بالميراث الشعبى ، فلهذه أن التعبير عن مشكلات وأحزان المصرى اليوم ، يحتاج إلى فطنة للتراث الذى خلق وجدان سواد الشعب (٣٠) فالتراث الأدبى يمكن أن يكون منبعاً لا ينضب معينه للمادة الغفل أو المادة الأولية لأى كاتب مسرحى . ففى « الفرافير » مثلاً كانت المسرحيات الشعبية والفصل المضحك المرتجل والقراقوز هى المصدر الأساسى للتأثيرات ، ومع هذا فإن مؤثرات أخرى مثل ألف ليلة وليلة والأساطير الإسلامية ، بل والأساطير الدينية الفرعونية يمكن أن تلاحظ بالنسبة لمسرحيات أخرى عديدة . ومن الأهمية بمكان فى نظر يوسف إدريس ، أن المسرحية المحلية الحديثة ينبغي أن تكون لها نكهة مصرية مألوفة للجمهور فى أثناء التعبير عن وجدانهم بالأمور المعاصرة . ومثل هذا العمل الأدبى تعبير عن المجتمع المحلى ، وعن وجدان شعب . ويوسف إدريس يحث الدراما المصرية على أن تعكس هوية الوطن ، وثقافته ، وتاريخه ، وروحانيته ، وفكاهته ، ووعيه ويقظته .

## ٢ - مسرح التحريض

الدراما عند إدريس لها طابعها الاجتماعى ، والكاتب ليس إلا « عنصراً من كل هو المجموع الاجتماعى الذى يتنى إليه » . ومن ثم فإن عمل الكاتب « انعكاس لطبقة اجتماعية بأسرها » (٣١) . وهذا لا يعنى أن الوضع أو الوقوف على خشبة المسرح مرآة تامة للحياة ، فالكاتب يختار بعض الجوانب من الواقع الاجتماعى ، ويعرضها مضيفاً عليها مغزى (٣٢) . ويوسف إدريس لا يريد لمسرحياته أن تكون مجرد ترفيه ، بل يريد أيضاً أن يكشف المتفرجون حقيقة الحياة ويتعرفوا على أنفسهم فوق خشبة المسرح (٣٣) . وهذا رأى شديد الشبه برأى برناردشو فى دور الكاتب المسرحى : فقد أراد شو أن يهاجم ويحطم كل التصورات الخاطئة التى لدى الجمهور ، وأن

يكون « كاشفاً بلا هوادة للحقيقة الخفية ، ومحطماً شديد البأس للأوثان » (٣٤) .  
ولذا يحاول يوسف إدريس أن يعرى مجتمعه فوق خشبة المسرح ليرى الناس أنفسهم .  
يبد أن يوسف إدريس بخطو خطوة يتجاوز بها المدى الذى ذهب إليه برنارد شو ،  
خطوة تقربه من منظر غربي آخر ، هو « أرتو » ومسرحه المعروف باسم « مسرح  
القسوة » . فإدريس — مثل أرتو — يؤمن بأن المسرح ينبغي أن يكون قاسياً على  
الإنسان ، بأن يريه ذاته القبيحة . ويجب أن يجعل المسرح الإنسان يواجه فظاعة  
ظروفه واليقين بأن « السماء يمكن أيضاً أن تسقط فوق رؤوسنا » (٣٥) . ويذهب « أرتو »  
في تنظيره مسرح جارى ، إلى أن : « المسرح ( تأثيره ) مفيد ، لأنه يدفع الناس  
إلى أن يروا أنفسهم على ما هم عليه ، فيسقط القناع عنهم ، ويكشف الأكذوبة ،  
والتفاهة ، والوهن ، والحسة ، والطرطوفية ( النفاق ) » (٣٦) .

فإدريس يريد لمتفرجيه أن يصدمو تماماً بهذه الاكتشافات ، بحيث تستولى  
عليهم جميعاً رغبة قوية في التغيير . أجل جميعاً ، لأن إدريس ككاتب مسرحى  
اشتراكى لا يقصد بمسرحياته أن تنصب على الأفراد ، أو أن تكون موجهة إليهم ،  
بل إلى المجتمع بأسره ككل . فللمسرح عند إدريس خاصة عامة ، وهو بهذه  
العمومية مختلف عن دراما بريشته التى تخاطب عقلانية الإنسان ، لأن إدريس  
يخاطب دائماً الوجدان العام المشترك لجمهوره . وفي الوقت نفسه الذى تتج فيه  
مسرحياته الحياة ، تشكلها أيضاً وتغير صورتها (٣٧) . وهكذا يكون لدى متفرجيه  
حافز فردى قوى لتغيير أنفسهم ، وحافز جماعى لتغيير حالهم ووضعهم . والهدف  
النهائى للمسرح مرتبط ارتباطاً وثيقاً بدراما جارى ( مسرح القسوة ) ، وبمسرح بريشت  
أيضاً . ولذا نجد « أرتو » يريد من « الفعل المسرحى » أن : « يهز القصور الذاتى  
الخانق ، كاشفاً للتجمعات عن قوتها ، وداعياً إياها إلى اتخاذ موقف بطولى ومتفوق ،  
ما كانت لتتخذه لولا هذا ، في مواجهة القدر » (٣٨) .

وبريشت أيضاً يرى إلى عرض الحقيقة وفضحتها أمام الجماهير التى يوجه إليها



مسرحياته : وهو — مثل إدريس — لا يعد المسرح مجرد أداة للترفيه . وبريشت — من حيث هو ماركسي — يؤمن بأن مسرحه دوراً في المجتمع ، ويرى في ممثله معلماً ، وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح<sup>(٣٩)</sup> . ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيرون العالم والمجتمع وأنفسهم<sup>(٤٠)</sup> .

وهذا يمكننا أن نطلق على مسرح يوسف إدريس — وأيضاً على مسرح أرتو ومسرح بريشت — اسم « مسرح التحريض » . ولنمض إلى أبعاد أعمق في تحليلنا لهذا النوع من المسرح .

يعد نقاد كثيرون على أن مسرحيات يوسف إدريس بريشتية في شكلها وجوهرها ، ويرفض يوسف إدريس هذا الزعم ، ويصر على أن مسرحه مصري أصيل في مصريته ، وأن بريشت كان له من التأثير عليه أقل مثلاً مما للميراث الأدبي الذي كان موجهاً إلى إثارة الجماهير ، ومن العسير أن نقرر إلى أي مدى تأثر يوسف إدريس بريشت ؛ فكثير من الجوانب يبدو للوهلة الأولى أنها مستمدة من مسرح بريشت ، ولكنها من الممكن جداً أن تكون مستمدة من يوسف إدريس نفسه ومن ميراثه الأدبي . فكما قلنا من قبل ، كان مسرح الفصل الواحد المضحك ، كما كان القراقوز ، يرى إلى تسخيف وإثارة الجمهور كي يحرض على تغيير حياتهم ؛ يضاف إلى هذا أن بعض ملامح دراما يوسف إدريس على طرف النقيض تماماً من مفهومات بريشت ؛

ولنفحص مسرح يوسف إدريس التحريضي عن كثب . إن هذا الكاتب المسرحي المصري يؤمن بأن الممثل ينبغي ألا يتدمج تمام الاندماج في التمثيل بحيث ينسى جمهوره ، ولا ينبغي في الوقت نفسه أن ينسلخ تماماً من تمثيله<sup>(٤١)</sup> . بل ينبغي على الممثل — كما يقول يوسف إدريس — أن يكون « عين في الجنة وعين في النار » . . .<sup>(٤٢)</sup> فالدراما التحريضية موجهة أساساً إلى مجموع المتفرجين ككل ، لا إلى أفراد ؛ ولذا كان على الممثل أن يلاحظ ويتبع رد فعل جمهوره ، ليغير تمثيله بما يلائم ذلك<sup>(٤٣)</sup> . وينبغي على الممثل باستمرار أن يكون يقظاً لحالة متفرجيه النفسية ، وهم



يتغيرون كل ليلة ، وأن تكون لديه استجابة فورية لهذه الحالة . فإذا رأى أنه يفقدهم ، فعليه أن يلون وينغم تمثيله بحيث يستحوذ على انتباههم . فالممثل في الدراما التحريضية ينبغي دائماً أن يكون واعياً بنفسه كممثل ، وأن يسأل نفسه دائماً : ماذا أريد أن أعبر عنه ، وماذا أريد أن أصل إليه أو أحققه .

ودرجة التشابه بين يوسف إدريس وبريشت إنما هي في الواقع مسألة تركيز أو إلحاح : فبريشت يطالب ممثله بأن « يعرض أو يرى للناس حدثاً ، ويجب أن يريهم نفسه عن طريق إطلاعهم على الحدث » . وبذلك يحتفظ الممثل بانقصال حاسم عن دوره<sup>(٤٤)</sup> . فلا يجوز للممثل أن يتظاهر بأنه الشخصية ، أو أن يقدم للناس مشاعره واندماجه فيها . وهذا مختلف عن مطالب إدريس من الممثل ، لأنه يصر على أن يتحد الممثل بالفعل ، وفي الوقت نفسه يكون قادراً على الخروج من دوره ليراقب أو يلاحظ الجمهور ، ثم يعود للخصوص في دوره<sup>(٤٥)</sup> .

إن لفظ « المسرح » عند يوسف إدريس ليس مرادفاً للفظ « تمثيل » ، بل لعله أقرب إلى لفظ « المشاركة » ، أى مشاركة الممثلين والمتفرجين في الدراما . فالممثل بحاجة إلى متفرج ليحس دوره ، وبعبارة أخرى ، هو يستمد وعيه بدوره من الجمهور<sup>(٤٦)</sup> . والممثل لا يكون ناجحاً إلا عندما يجعل المتفرجين يشاركون في الأداء . ونكتشف منذ السطور الافتتاحية « للرفاير » المعنى الذى يعطيه يوسف إدريس للمسرح :

المؤلف : . . . إحنا في مسرح ، والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير . ناس . بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجاين يعيشوا ساعتين تلاته مع بعض ، عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت وبتحفل أولاً بأنها اتقابلت ، وثانياً أنها حثوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . عشان كده مفيش في روايتي ممثلين ولا متفرجين :

انتم تمثلوا شوية ، الممثلين يتفرجوا شوية : وليه لا ؟ الذى يعرف يتفرج

لازم يعرف يمثل ، إلتوا ما تعرفوش تمثلوا ؟ بقى دا كلام ؟ دانئو طول النهار نازلين تمثيل<sup>(٤٧)</sup> .

فليس يكفى أن يتوحد أو يتدمج المتفرج تماماً بالمثل - وهى سمة يدافع عنها أيضاً « أرتو » ، الذى يقوم لديه اتصال بين الممثل والمتفرج - بل فى نظر يوسف إدريس يجب أيضاً أن يتدمج بالموثى<sup>(٤٨)</sup> وبريشت يجعل من متفرجه مراقباً يوجه إليه التحدى أكثر مما هو داخل فى التمثيل أو الفعل المسرحى : بيد أن بريشت متفق تماماً مع يوسف إدريس فى أنه يريد لجمهوره أن يغدو كامل التيقظ للحدث الذى يجرى على المسرح ، ولستوليته عن اتخاذ موقف إيجابى فعال<sup>(٤٩)</sup> . ولكن إدريس وبريشت يعضيان إلى هدفهما النهائى من طريقين مختلفين : ويواجه المتفرج البريشتى الغربية عن المسرح عن طريق « توليد أو توليفة من الموسيقى والضجة » كما يواجه انفصال الممثل<sup>(٥٠)</sup> . فالمتفرج البريشتى غريب عاطفياً عن الموقف الذى يجرى تمثيله . ولأول مرة يدرك المتفرج أن « شيئاً ما لم يتغير حتى الآن منذ وقت طويل يبدو غير قابل للتغيير »<sup>(٥١)</sup> . وبعد أن يتدمج بالكامل فى المشكلة التى على خشبة المسرح ، وبعد أن يدرك أن هذه الحالة لا تطاق ، ولا يطاق استمرارها ، يقرر أن الوقت قد حان لتغيير هذا الذى لا يقبل التغيير : [١٢]

وينا يستخدم بريشت الموسيقى والضوضاء لتحقيق الاغتراب : يستخدمهما يوسف إدريس كعنصر إضافى يساعد المتفرج على الاسترخاء والاتصال بالمسرحية المستمدة من التراث الفولكلورى وتعكس حياته اليومية : ولم يزل متبعاً فى الأحياء الفقيرة بمصر حتى اليوم أن يرحب الناس بالقادم من سفر ، أو بالعائد من الحج ، بل بالسجين المفرج عنه ، بالضوضاء والزناط والموسيقى . وهذه الآلات الموسيقية [١٣] بعينها ، وهذا المهرج والزناط ، هو ما يملأ المسرح إلباناً يدخل فرفور :

« تدق الموسيقى . مزمار بلدى أو موسيقى نحاسية ، بينا فرفور يدخل فى ضجة كبيرة »<sup>(٥٢)</sup> .

فبينما موسيقى بريشت وسيلة لإبراز الكلمات أو « تعليق جيد التسديد لإبراز لب الفعل أو النص »<sup>(٥٣)</sup>، محدثاً الأثر الموضوعى المرغوب فيه على الجمهور ، نجد موسيقى يوسف إدريس حلقة أخرى تربط بين المتفرجين وخشبة المسرح .

وهناك عناصر أخرى فى مسرح التحريض ، هى الإشارات والحركات التى يؤديها الممثلون . ولدى بريشت يقال إن « الوظيفة الأساسية للإشارات والحركات ليست تصوير أو تقديم الفعل ، بل بالعكس قطعه »<sup>(٥٤)</sup> . والحركات والضوضاء والإشارات والذبذبات لدى أرتو لها نفس أهمية اللغة فى مسرحياته<sup>(٥٥)</sup> . وإدريس يستخدم الإشارات والحركات على غرار أرتو . فكل أفعال فرفور تنتشر فيها الحركات والإشارات :

« يدخل كزوبعة يدور فى دائرة المسرح ويحدث هرجاً ومرجاً بين الصفوف الأولى ليَجبرها على التراجع »<sup>(٥٦)</sup> .

والضرب والركل لدى فرفور لهما أهمية تعادل أهميتهما لدى القراقوز للفولكلورى :

« ويضربه على "جانبه الأيمن فيثنى الرجل إلى اليسار ، فيضربه فرفور على الجانب الآخر فيثنى الرجل إلى الناحية اليمنى . : ويضربه من أمام ومن خلف وعلى كل جانب ، والرجل يثنى كاللؤلؤ »<sup>(٥٧)</sup> أترانا الآن ، وقد اتضح لأذهاننا مجموع هذه العناصر فى مسرح إدريس التحريضى نستطيع أن نقول إنه صدى خالص للدراما الغريبة عند بريشت وجارى ، أو حتى يونسكو ؟ أليس لنا أيضاً أن نقول إن الأدب الفولكلورى المصرى كان له دور كبير فى أعمال هذا المؤلف المسرحى المصرى ؟

لقد كان فى وسعنا أيضاً أن نذهب إلى القول — على هذا المنوال — بأن المسرح اليابانى أيضاً قد أثر فى إدريس ، لأن ممثلى « الكابوكى » اليابانى يقلدون الدى ، مع بقائهم واقعين جداً . أليس الممثل اليابانى يخاطب الجمهور ، على الطريقة نفسها المتبعة فى « الفرافير » ؟<sup>(٥٨)</sup> « فالقراير » مثلاً تبدأ بخطبة يلقيها المؤلف على المتفرجين :

« مساء الخير سيداتي وسادتي . ما تخافوش ! » (٥٩)

وبعد ذلك ، عندما يصحو السيد وينظر حوله متسائلاً أين هو ؟ ، يجيبه فرفور :  
فرفور : حد عارف احنا فين ؟ ( ينظر إلى الجمهور ) إلا احنا فين صحيح (٦٠) ؟ :  
وأخيراً أليست الكابوكى - وهى تأليف خالص من الرقص والموسيقى والغناء - تحرك  
وتنقل الجمهور من حالة الاسترخاء إلى « الشعور الأصيل الصادق والاستجابة » (٦١) ؟  
إن الجانب الوحيد الذى يبدو فيه اختلاف إدريس عن الدراما الشرقية والغربية  
هو استخدام الأقنعة (٦٢) : وهو يعتقد أن جمهوره خلق أن يكره استخدام الممثلين  
للأقنعة . ويصر على أن الأفضل اتباع تراث الأدب المصرى الفولكلورى الذى يسمح  
- كما بينا من قبل - باستخدام الماكياج ، من البودرة أو الدقيق . وفى الملابس يسير  
على المنوال نفسه ، ويستطيع الممثلون أن يستمدوا إلهامهم من القراقوز أو أى مثل  
آخر فى الأدب العربى .

ومن ثم ننتهى إلى أن المسرح التحريضى عند يوسف إدريس إنما هو ثمرة كونه  
فناناً يعبر عن نفسه ، ويريد أن يوقظ وينبه إخوته من البشر إلى واقعيات أحداث  
اليوم . وهو أيضاً فنان لم يعيش فى عزلة ، وتتضمن خلفيته تنوعاً كبيراً من الآداب  
الغربية والشرقية ، ولكن معظمها من الآداب الفولكلورية المحلية .

### ٣ - التراجيكوميديا

#### الهجاء والسخرية والفكاهة

لقد اختار يوسف إدريس التراجيكوميديا لونهاً لمسرحه . « فالغرافير » مأساة  
( تراجيديا ) مصنوعة من مواد مضحكة ( كوميك ) (٦٣) وما بين عبارة وعبارة يخامر  
القارئ الضحك ، ولكن المسرحية ككل تعكس مأساة الإنسان . فتقدم « الفرارير »  
رؤية للعالم حيث يواجه الإنسان قوى لا يمكنه العلو فوقها لأنها الحياة ، ولأنها تحكم

العالم . والمأساة الضاحكة « في حد ذاتها تكيف مع العالم ، وأسلوب يوصلني إلى أن نحياء أو نعايشه » : وتستخدم الفكاهة « لتخفيف عبء الوجود إلى الحد الذي يمكن معه احتمال » (٦٤) . فالإنسان محوط باليأس ، وتشاؤمه عميق . ولكن — كما يقول أريك بتلي — معظم اليأس أمل ، ولا يوجد الأمل الحقيقي إلا في اليأس الحقيقي (٦٥) ولذا فإن الشخصيات في « الفرافير » تعرف الأمل بلا حدود ، برغم يأسها :

و « الفرافير » تتجه أساساً إلى تعريف الجمهور بواقعيات وضعه أو موقفه أو حالته . وهذه الواقعيات يجب أن تكون صادقة بحيث يتعرف المرء على نفسه فوق خشبة المسرح ، فيمتلئ بالقلق والألم (٦٦) . وفي أوائل الفصل الأول من « الفرافير » يبحث فرفور و السيد عن أفضل أو أنسب عمل للسيد . وينظران في سلسلة من الأعمال والحرف ، وفرفور هو الذي يقومها ، وفي أثناء ذلك يرى المتفرجون أنفسهم وقد كشف عنهم القناع على يد فرفور ، في إطار المثقفين ، والفنانين ، والمحامين ، والقضاة ، والأطباء ، ووكلاء التصدير والاستيراد ، وموظفي الحكومة ، إلخ : : وجانب من النقد الموجه إلى هذه الأعمال أو الطوائف يمكن أن يكون موجعاً لشخص يمارسها في أي مكان من العالم ، ولكن بعض هذا الهجاء محلي محض . وقبل أن نمضي في التفاصيل ، نورد هذا النص :

السيد : . : ما دام سيد لازم يكون لي شغلة : . : اسمع يا وله يافرفور يا ولد : : :

نقبلي شغله محترمة قوي : حاجة كده مودرن خالص . : Up to date

فرفور : تشتغل رأسمالية وطنية .

السيد : مفيش حاجة أحسن

فرفور : فيه : : تشتغل مثقف ؟

السيد : ويعملوا إيه المثقفين دول عندكم ؟

فرفور : ما يعملوش حاجة

السيد : إزاي ما بيعملوش حاجة ؟

فرفور : أهو ده سؤال يدل على أنك مش مثقف :

السيد : طب وغيره فيه إيه كمان ؟

فرفور : تشتغل فنان ؟

السيد : فنان إيه ؟ أعمل إيه ؟

فرفور : فنان من غير فن ؟

السيد : وهو فيه في الدنيا فنان من غير فن ؟

فرفور : يوهوه . . . : عندنا منهم كثير .. دول ييسبحوا على الواحد ( يمد يده داخل

ملابسه ويخرجها مقبوضة ) تاخذ لك كبشة .. طب إيه رأيك

تشتغل مطرب ؟

السيد : أعمل إيه يعني ؟

فرفور : تقعد لك ييجي ثلاثين أربعين سنة تقول آه :

. . . . .

السيد : يا فرفور !

فرفور : ما تزعش ؟ : اشتغل محامى .

السيد : وأعمل إيه يعني ؟

فرفور : تتحامى في عدالة المحكمة أنها تحكمك .

السيد : وإذا ما حكمتش ؟

فرفور : يبقى كسبنا مقدم الاتعاب .

السيد : لأ . . . أنا أفضل أشتغل وكيل نيابة .

فرفور : الراجل اللي بيعادى الناس ده لله في لله : : لا ياعم اشتغل قاضى

أحسن .



السيد : أعمل ليه يعنى يا فرفور ؟

فرفور : تفضل تدرس فى القضايا كويس قوى وتجهز لها الحشيات ، وبعدين تيجى فى المحكمة تأجلها . مش عاجبك ؟ خلاص : اشتغل دكتور :

السيد : يا عم أنا ما بعرفش فى الطب .

فرفور : ويعنى هم اللي بيعرفوا

السيد : يا بنى أنا فى عرضك .

فرفور : خلاص اشتغل محاسب . توفر غ الناس الزيادة اللي بتأخذها الضرايب وتأخذها أنت .

السيد : مفيش يا بنى شغلانه عندك الواحد يا كل منها عيش بعرق جيئنه ؟

فرفور : فيه . . . اشتغل حرامى !

السيد : طب أنا مستعد .

فرفور : تحب بقى تشتغل حرامى كبير والا متوسط ولا حرامى على قد حاله ؟

السيد : ودى عايزه كلام . . . حرامى كبير طبعاً :

فرفور : خلاص بقى . اشتغل فى التصدير والاستيراد :

السيد : والحرامى المتوسط .

فرفور : ابقى افتح لك بقى جمعية تعاونية

السيد : إلا دى . . . واللى على قد حاله ؟

فرفور : ده الغلبان بقى الى يسرق بعرق جيئنه ، يطلع على مواشير ،<sup>٦٧</sup> يسطى

على بيت ، ينشل له محفظة وتطلع قاضية . . . حاجه زى كده<sup>(٦٧)</sup> .

وهذه الأحكام بشأن المثقفين والفنانين ، والمحامين ، ووكلاء النيابة ، والقضاة ،

والمحاسبين والبيروقراطية الحكومية والعاملين في التصدير والاستيراد واضحة للجميع :  
 أما عن الرأسماليين الوطنيين ، فهذه طبقة برزت بعد القوانين الاشتراكية في سنة ١٩٦١  
 وفي مقدور الواحد منهم أن يمتلك رأس مال متوسطاً أو معتدلاً . لا يجوز أن يتعدى  
 حداً معيناً فرضته الدولة . وليس لهؤلاء أن يسيثوا استغلال عمالهم . وهذا يعنى أنك  
 اشتراكى ومؤيد للثورة . وهناك نوعان من الرأسمالية الوطنية : الفئة الأولى أناس بسطاء  
 يملكون محلاً صغيراً للتجارة أو محطة بترين لا وزن لها . وهؤلاء لهم أن يقولوا بفخر  
 إنهم رأسماليون وطنيون ، لأنهم على كل حال يمتلكون أعمالهم . وهم محل سخرية  
 من الجميع لأنهم بعيدون جداً عن صفة الرأسمالية ، أما الفئة الأخرى فهم الرأسماليون  
 الحقيقيون الذين يدعون أنهم يشركون عمالهم في أرباحهم ، والواقع أن كثيراً من  
 النشاط الرأسمالى السرى يخطط ويمول في هذه المؤسسات . ولذا عندما يطلب « السيد »  
 عمالاً على آخر طراز ، ويقترح عليه فرفور أن يكون رأسمالياً وطنياً ، يحس المتفرجون  
 بالمعانى الضمنية لهذا التعريض ويفهمونه تماماً . وإيجاعات ضمنية أخرى تبدو واضحة  
 عند ذكر أعمال التصدير والاستيراد في عداد اللصوص الكبار . ومنذ صدور القوانين  
 الاشتراكية والشائع في مصر أن الفساد عم جميع فروع الإدارة تقريباً ، بسبب  
 فساد التطبيق أو فساد القائمين عليه . . أما الجمعيات التعاونية فهي موضع سخرية في  
 مصر لاضطراب أمورها ، وكثرت حولها النكات التى تعكس ألم وغضب الجماهير  
 التى لا حيلة لها . . فهذه الجمعيات التعاونية الاستهلاكية مفروض فيها أن  
 تتيح البقالة والخضر واللحوم بأسعار أقل من السوق ، ولكن معظم سلعتها تنسرب  
 في الواقع إلى السوق السوداء :

وفي هذا الحوار لا نجد فضحاً للمهن فحسب ، بل أيضاً للمواقف السياسية  
 والاجتماعية . ويتعرف المتفرجون على أنفسهم وعلى مواقفهم وأحوالهم وسط هذا الضحك  
 القلق . وترى المسرحية أيضاً إلى إثارة الغضب والتمرد لدى الجمهور<sup>(٦٨)</sup> . ولكن — كما  
 هو الحال في أى دراما اجتماعية ، بما في ذلك درامات بريشت — يحتاج الضحك إلى

ترويض بواسطة النكتة والفكاهة . وهذا ما يصنعه يوسف إدريس بالضبط ،  
 فحواره المأسوي منقوع في الفكاهة . ولكي يتحاشى إغراب متفرجيه عن النقد الشديد ،  
 الذي يستثيره ، يستخدم المؤلف نوعاً وحشياً من الكوميديا . وكما يقول « رونالد  
 نوكس » في مقاله عن الفكاهة والهجاء ، كثيراً ما يثير الهجاء الحقد أو تعمد الأذى ،  
 فيحمل المتفرجين على فصل أنفسهم عما يشاهدونه . أما الفكاهة فلا يمكن تقدير  
 قيمتها أو تذوقها إلا عندما يكون السامع راضياً بتقبل المزاح على حسابه مع سائر  
 المجموعة<sup>(٦٩)</sup> . ولكي يحصل على انتباه جمهوره ، وللاتصال به وتوصيل رسالته في  
 « الفرافير » ، مزج يوسف إدريس الهجاء بالفكاهة .

والهجاء ، في تعريف نور تروب فراي ، يتوقف على أمرين : « أحدهما  
 النكتة أو الفكاهة القائمة على الخيال أو حاسة الجحروتسك أو العبث . والآخر هو  
 موضوع الهجوم »<sup>(٧٠)</sup> ولذا نجد « الفرافير » - مع أنها تناقش مشكلات واقعية - تتدفق  
 في عالم لا حساب فيه لمكان أو زمان . بل إن يوسف إدريس يعترف بأن الفصل  
 الثاني من الممكن تمثيله قبل الفصل الأول<sup>(٧١)</sup> . فلا مكان في هذه الدراما للحبكة  
 التقليدية التي تتطور إلى قصة لها بداية ووسط ونهاية ، بل تنتقل إلى كوكب كالأرض  
 فيه عبثية وخيال مسرف ، حيث نجد شخصيتين غريبتين عبثيتين تناقشان الموضوعات  
 الاجتماعية والسياسية والفلسفية ، ومواقف خامرت ذهن الإنسان الحديث . وهذا  
 هجاء للرديلة والحماقة البشريتين ، يعري البشر على خشبة المسرح ، ويناوش زهوم  
 وادعاءهم الكاذب<sup>(٧٢)</sup> . وللهجاء دائماً رسالة خلقية ، وله أيضاً عند يوسف إدريس  
 وظيفة عامة : فهو يأمل أن يستثار جمهوره بواسطة مسرحه الهجائي الذي يعرض  
 أمامهم صورة نفوسهم وعالمهم ، فتثور رغبة قوية في التحسن والتغير<sup>(٧٣)</sup>

وسنبين الآن كيف يستخدم يوسف إدريس الهجاء والفكاهة . ففي أثناء استعراض  
 ومناقشة أنواع الأعمال المختلفة كي يتخير منها السيد ما يروقه ، ورد ذكر « لاعب  
 الكرة » ، وانتهى الأمر برفض هذا العمل :

السيد : لالا . د الكورة لعب عيال :

فرفور : طب وماله ، ما حنا كلنا عيال : بس فيه عيال كبار وعيال صغار :

السيد : يعنى كل الناس دول عيال ؟

فرفور : عيال كبار وحياتك ، قصدى كبار عيال .

السيد : طب والواحد يعرف العيل الكبير م الصغير ازاي ؟

فرفور : من شنبه . . اللي له شنب

السيد : يبقى الكبير .

فرفور : يبقى الصغير يا عيط ، أصلهم لما بيكبروا بيعلقوا شنباتهم .

السيد : أمال تعرفهم من بعض ازاي ياوله ؟

فرفور : أقولك أنا : العيل الكبير تعرفه لما تلقى معاه عيلة .

السيد : عيلة كبيرة زيه ؟

فرفور : لا يا عيط . عيلة صغيرة .

السيد : اللي أفهمه كبير يعنى معاه عيلة كبيرة

فرفور : كبير يعنى معاه عيلة صغيرة .

السيد : طب والعيلة الكبيرة

فرفور : تلقاها دائماً مع عيل صغير .

السيد : دى حاجة تلخبط .

فرفور : دى تضحك وانت الصادق : الصغيرين عايزين يكبروا . والكبار

عايزين يصغروا ، ودول لما بيكبروا بيصغروا ، ولما بيصغروا يحبوا

يكبروا يقوموا يصغروا أكثر . . حاجة تضحك : شايف أنا باضحك

ازاي ( يخطفه ويظهر أسنانه فى حركة لا ابتسام فيها ) (٧٤) ؟

وهدف فرفور إنما هو سلوك الإنسان العبثى السخيف : فهو يهاجم الصغار

لرغبتهم في أن يكبروا بسرعة ، ويهاجم الكبار لأنهم يسلكون سلوك الصغار في اختيار أفراد من الجنس الآخر أصغر منهم سنًا ، وإن كانت هذه ظاهرات اجتماعية ليست وقفًا على مصر . إن منهج فرفور هو السخرية وحدة التهكم عن طريق قلب الأوضاع . فالكبار ليست لهم شوارب ، بينما الصغار لهم شوارب . وكذلك الكبير يختار فتاة صغيرة السن ، والكبيرات يصاحبن الصغار من الشبان . والفكاهة — كما يقول نور تروب فراي — تعتمد على المواضعة<sup>(٧٥)</sup> : « فكل فكاهة تتطابق اتفاقًا على أن أشياء معينة — مثل صورة زوجة تضرب زوجها في مجلة هزلية — قد تواضع الناس على أنها مضحكة » . والمشهد في مسرحية يوسف إدريس مثال على ذلك . فمن المتواضع على إضحاكه أن ترى رجلاً مسنًا يحاول التثبت يشابه الفاتت في شخص شابة صغيرة ، فهو يحاول بذلك أن يرتدى قناعًا يتظاهر به أنه ما لم يعد في مقدوره أن يكونه . ومتى رأى المشاهد هذا المسن يسلك ساوك الأحداث لم يسعه إلا أن يضحك . ولهذا صلة بالفكاهة كما يصفها بيرانديلو الذي كان يعتقد أن كل حالة فكاهية لها عنصر ثانوي أو مساعد<sup>(٧٦)</sup> . فنحن نضحك من المسن المتصابي أو المسنة المتصابية لمظهرهما الغريب ( الجروتسك ) ، بيد أن ما في هذا الموقف أو الوضع من أسى خفي أن يدهمنا ويشير انتباهنا أيضًا . وهذا ما أراد فرفور أن ينبه إليه المتفرج عندما قال : : « حاجة تضحك . شايف أنا باضحك ازاي » : ( ويمط فيه ويظهر أسنانه في حركة لا ابتسام فيها ) . أجل إن الموقف مضحك ، ولكن ما أكثر الأذى الذي يكتشفه المتفرج عندما ينفذ إلى وراء الحوار الفكاهي في ظاهره ؟ بتمرير أنف الجمهور في القاذورات ، يحاول الهجاء أن يجعله بقطًا للحقيقة التي غفل عنها حتى الآن<sup>(٧٧)</sup> والهدف الأقصى — بطبيعة الحال الذي يتغياه الهجاء هو استشارة أو تحريض السامع ، ودفعه إلى تغيير الموقف أو الوضع الذي يلاحظه : وعندما نطالع « الفرافير » نلاحظ ذلك الهزل الذي يحوم حول الحوار ويمده بعنصر تهريجي إلى المحاكاة المضحكة ، والفعل والتكرار يثيران الضحك ، ويجعل الفرفور شخصية بارزة في المسرح الهزلي : « مثل هذا يقال عن السيد الذي

يتحرك في الفصل الأول بآلة الدمى النمطية ، أو على حد قول بيرجنس « كأنما الجسم الحى تحول إلى شيء (جماد) » (٧٨)

ويقول « ديفيد ورمستر في مقاله » (٧٩) فن الهجاء « إن الهزل الهابط هو بلا شك أخ غير شقيق للهجاء الحافظ » (٨٠) . وعلى امتداد « الفرافير » لا شيء أوضح من الهجمات اللفظية العنيفة والتشهير القوي الذى يوجهه الفرفور ضد السيد فى مختلف المواقف . وتستخدم الزوجتان أيضاً هذه اللغة بعينها عندما تخاطب كل منهما الأخرى فى الفصل الأول ، وعندما تخاطبان زوجيهما فى الفصل الثانى . والهزل الهابط فى هذه المسرحية يبرزه الأسلوب المستهين الساخر الذى تعالج به كل الموضوعات الهامة فى المسرحية .

والسخرية أيضاً ماثلة فى « الفرافير » وهى — بخلاف الهجاء — لا ترمى إلى علاج الإنسان أو حل غوامض الكون (٨١) . ويمكن أن تكون السخرية بدرجات وأنواع متباينة . ونجد فى هذه المسرحية درجتين منها : السخرية السافرة التى يراد لها أن تكون مفهومة لدى الجمهور ، والسخرية الخفية التى تفهم ضمناً (٨٢) . ومن النوع الواضح جداً فى « الفرافير » ما يسميه « ميوك » سخرية الأحداث ، حيث يبدو المرء وقد سقط فيما يحاول تجنبه (٨٣) : فرى الفرفور — بطلنا الرمضى — وقد استعبده الزواج الذى كان يحاول الخلاص منه :

السيد : عايز اتجوز

فرفور : إيه ؟

السيد : اتجوز . مش فاهم يعنى إيه اتجوز ؟

فرفور : طب ما تتجوز حد حاشك . والا يكونشى عايز أجوز له كمان !

السيد : فيها إيه دى ؟ مش انا سيدك وانت فرفورى . . .

فرفور : لا والنبي يا سيد . . . قول لى اكسر حجر اكسر . . . أطحن زلط

أطحن . . . إنما بلاش حكاية الجواز دى .

ويبدأ فرفور فى البحث عن عروس لسيد . وبعد بحث طويل ، ينتهى الأمر يوسف إدريس



بزواج السيد من عروسين . ولكن هذا ليس كل شيء ، لأن فرفور أيضاً انزلق إلى الزواج في النهاية ، على النحو الذي تنبأ به بالضبط :

فرفور : أهى بتبتدى كده : الواحد يروح يتفرج يلاقى نفسه مكلفت فى جوازه (٨٤) .

والأنكى من هذا أن عروس فرفور بشعة الشكل ، ولكنها تظل به إلى أن يدعن :

المرأة : ( عروس فرفور تجتذبه من قفاه وتعيده إلى حيث كان ) : وانت يا فرفورى قلت ايه ؟

فرفور : بقول : إنا لله وإنا إليه راجعون !

المرأة : يا خويا كفى الله الشر : هو حد ما تلك ؟

فرفور : أنا !

المرأة : أنت ؟ . بعد الشر عليك يا حبيبي : هو طول ما أنا معاك الموت يقدر يقرب لك ؟

فرفور : ما هو انتى الموت !

المرأة : تعال يا حبيبي تعال ( وحين يقاوم ترفعه المرأة على كتفها وتحمله خارجة به من الباب الأيسر )

فرفور : ( للجمهور ) كل من عليها ( مشيراً إلى زوجته من خلف ظهرها ) فان يا جدعان ! (٨٥) .

فطبيعة المرأة إذن تتغلب على الرجل ، وهو يدعن لها . والنتيجة الضرورية لهذا

مجيء الأطفال وزدياة الاحتياج إلى التقود .

صوت زوجة فرفور : بقى بلمتلك موش مكسوف من روحك ؟ باعت لى نص فرنك

مع الواد . أعمل بيه إيه النص فرنك ده . أفكه وادفع منه أجرة الأوده ؟

وكل ما أكلت تقول لى بكره تفرج . والنبي ، وحياة الإمام الشافعى ، وستنا مكينة ،

إن جيت بكره من غير فلوس لموكلالك أنت والولاد طين . والنبي أعملها  
وبكره تشوف .

صوت زوجة السيد : لا . اسمع بقى . . . ده كلام ما عادش ينفع . هدم  
الشتا وقلنا نأجلها للصيف . إسكندرية وقلنا بلاش . نبقى نروح حمام  
السباحة فى مينهاوس . . إنما توصل لحد إننا ناكل عيش بلدى .  
ده اللي لا يمكن . أنا عمرى ما اعرفش العيش البلدى ده . ولا عمرى  
دقته . لا . . شوف لك طريقة يا جوجو . . أنا ما أقدرش استحمل  
دقيقة واحدة كمان (٨٦) .

ونوع آخر من السخرية الموجودة فى « الفرافير » هو السخرية الكونية . وهذا  
النوع من السخرية « يغدو ممكناً عند إثارة الشكوك حول الغاية من الحياة ، وحول  
الوجود : . . » وحول حالة الإنسان أو وضعه (٨٧) . وهكذا نرى فرفور يتساءل عن  
حالته أو وضعه ، فيقول فى أوائل الفصل الأول :

فرفور : سيدى أنت سيدى . . . اللاقل لى يا سيدى . . .

السيد : عايز إيه

فرفور : إلا أنت سيدى ليه (٨٨) .

ومع استمرار المسرحية يشور هذا السؤال مرة أخرى ، وأخيراً يتمرد فرفور :  
وتقدم حلول مختلفة ، فنجد فرفور والسيد يكونان إمبراطورية ، كل منهما فيها  
إمبراطور . ولكن — وبالسخرية — نجد فرفور هو الذى يعمل دائماً ، والسيد هو الذى  
بأمره وينهاه :

السيد : افحر بسرعة يا إمبراطور فرفورا

فرفور : بهمة ونشاط وبسرعة وبكل حاجة يا حبيبى

السيد : بطل حفر يا إمبراطور فرفور .

فرفور : نبطل يا إمبراطورينى . . .

وسرعان ما يتبين فرفور ما يحدث :

فرفور : يتي سيدى : خدما قاعدة كده ، فى أى حته وأى زمن وناس :  
الى يقدر يرفدنى يتي سيدى<sup>(٨٩)</sup> ، فلامهوب لفرفور ، حتى بعد الموت ،  
عندما يضطلع بدور ، ويضطلع السيد بدور آخر :

السيد : انت بالذات الى حترف حواليه :

فرفور : وبالذات أنا ليه ؟ عشان فرفور يعنى ؟ . . هو انت منين ما نروح  
تروح مطلع لى قانون ؟ دى ايه البلاوى دى ؟<sup>(٩٠)</sup> .

وهكذا لن تنتهى مأساة الإنسان ، وأياً كان ما يصنعه فنمط الحياة يكرر نفسه :  
وعلى مأسوية الموضوعات التى نوقشت فى « الفرافير » ، نجد فيها الفكاهة أيضاً ،  
فالهجاء والسخرية يستخدمان لتحريك وإثارة وتحريض المتفرجين . فالفكاهة والكوميديا  
هما الأداتان اللتان تقدم عن طريقهما السخرية والهجاء ، وبواسطة كليهما يتحقق عدم  
تشتت انتباه الجمهور ، وفيهما ضمان استمرار هذا الانتباه

#### ٤ - اللغة

ما من كاتب مسرحى يعرف كيف يستخدم اللغة ببراعة كبراعة يوسف إدريس ،  
فهو فطن إلى المعضلة الرئيسية التى تواجه اللغة العربية فى مصر فى الوقت الراهن ، وهى  
معضلة التقابل أو التعارض بين العربية الفصحى والعربية الدارجة : ويوسف  
إدريس يختار طريقه بدقة . فهو يعترف بالتراث الفولكلورى المكتوب والشفوى أدباً  
بالمعنى الصحيح ، ولذا اختار فى حزم طريق اللغة الدارجة ، ولما كانت اللغة عنده  
وسيلة تعبير قبل كل شئ فهو مصر على أن اللغة ينبغي أن تعكس بأمانة ما يشعر  
به وما يريد أن يوصله إلى الناس<sup>(٩١)</sup> . ومهم بأن تكون اللغة مفهومة للجميع . ولذا

ينبغي ألا تكون لغة المؤلف المسرحى هى الفنية الفصحى ، لأنها بعيدة جداً عن الجمهور غير المثقف . وينبغي كذلك ألا تكون « الفصحى العامية » ، التى هى ببساطة لغة فصحى تتناثر وسطها الكلمات العامية ، بل يريد لها يوسف إدريس « فنية عامية » ، لأنها هى القرينة من مقاصده الباطنة ومن متفرجيه على السواء<sup>(٩٢)</sup> . ومع أن اللغة يجب أن تخرج من بين الجمالير ، وبالتالى تبدو تلقائية فإنها يجب ألا تكون غريزية . فاللغة العامية أو الدارجة عندما تستخدم فى سياق أدبى ينبغي أن تصاغ صياغة شاعرية على يد المؤلف المسرحى . ولكنها ينبغي ألا تصل إلى تكلف « اللغة الثالثة » التى دافع عنها توفيق الحكيم فى مسرحية « الصفقة »<sup>(٩٣)</sup> .

ويؤمن يوسف إدريس بأن اللغة العامية الحالية قد ارتفعت إلى مستوى ثقافى أعلى مما كانت عليه ، إذا ما قورنت - مثلاً - باللغة المسجلة فى مسرحيات نجيب الريحانى منذ ٣٠ سنة<sup>(٩٤)</sup> . فالمصرى قد هذب لغته العامية عن طريق التعليم والمجلات والإذاعة والتليفزيون . ولذا ، عندما نقرأ « الفرافير » نستطيع بسهولة أن نكتشف كلمات فصيحة تسربت إلى اللغة العامية وأثرتها . فحينما يقول المؤلف فى « الفرافير » : « إياك تنطق حرف واحد ، حرف واحد من عندك » نجد أن كلمة « إياك » كلمة فصحى بلا مرأ<sup>(٩٥)</sup> . كذلك عندما يقول فرفور « أمرى إلى الله » . نجد أن كلمة « إلى » فصحى ، لأن اللفظ العامى هو لله لا إلى الله<sup>(٩٦)</sup> .

ونحلل الآن استخدام اللغة العامية فى « الفرافير » ، لنرى ماذا صنع بها يوسف إدريس . فنجد المنولوجات والحوار مألوفاً وصادقاً دائماً ، بحيث يلغى المسافة بين الجمهور والشخصيات . ومعظم الجمل تبدأ بضمير المتكلم « أنا » ، وهى سمة مميزة لهجة القاهرية ، وهى مختلفة فى تركيبها عن اللغة الفصحى<sup>(٩٧)</sup> وفى هذه الفقرة القصيرة من منولوج المؤلف ، نجد ضمير المتكلم متكرراً استعمالاً :

المؤلف : يا إخوانى ! أنا عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن فرفور ظهر على وجه الأرض<sup>(٩٨)</sup> .

وبمجرد ظهور فرفور على المسرح ، يهزأ ويسخر من ملابس المؤلف ،  
ويدور بينهما حوار :

المؤلف : إيه مش عاجبك فيه

فرفور : بنظلونك يعنى . . . هو بنظلون برضه والا أنا مش شايف

المؤلف : ماله بنظلونى ؟ . . ماله ؟ بنظلون مؤلف

فرفور : المؤلف يعمل كده ؟

المؤلف : لازم . . أmaal يبقى مؤلف ازاي ؟؟ مش لازم يؤلف كل حاجة ؟ :

أنا ألفت لنفسى اللبس ده . لبس أوريجينال . . فيها إيه ؟ (٩٩)

وكثيراً ما نجد وسط الحوار فى « الفرافير » ألفاظ استفهام أو تعجب مثل « ده » ،

« دى » و « ايه » و « ليه » و « يعنى » و « يلا » و « الله الله » و « بقى » و « إزاي » ،

و « أهوه » و « ياواد » و « ياعمى » و « ياخويا » و « يا ابنى » (١٠٠) . وفى المنولوج التالى

مثل لتكرار استعمال هذه الألفاظ :

فرفور : داهه ؟ . . ايه ياخويا ده . . دا ماله كده . دا باين عليه جاى

م التخشية لطمع . . الله الله ! (١٠١)

وهذه الألفاظ تقوى التعبير وتضفى على المنولوج قوة وجاذبية . وتفرض وقفات ،

وبالتالى توقف الفعل ، وتزيد بذلك تشويق المتفرج وانتباهه ، وتحمله على التفكير ،

وتدفعه إلى القلق ، كما يقول ندى توميش (١٠٢) .

والمنولوج التالى يرينا كيف تؤدى هذه الوسيلة عملها :

فرفور : أبدا . أنا كنت بدور على شغلة . وياقرا عشان أشوف أحسن شغلة

إيه وأحسن ليه . والنتيجة ضيعت عمرى أقرأ فى كلام دمه ثقيل :

قال إيه . مأساة الإنسان . والوجود والعلم . ولحظة الاختيار . والإرادة

الحرّة . والدفعة الأولى . أنا مالى أنا ومال ده كله . أنا عايز فلسفة تقوللى

أشتغل إيه . أنا أنا يا فرفور . يا بنى آدم . ياللى بقرصه دلوقى بحس .

أشتغل إيه ؟ واشتغله ليه ؟ محدش قال لى . كانت النتيجة انى أهه باشتغل فرفور... (١٠٣)

وهذه الفقرة ذات أهمية خاصة، فبجانب استخدام هذه الألفاظ الصغيرة المعبرة التي أشرنا إليها آنفاً ، تبين لنا كيف تستطيع اللغة العامية أن تعبر عن معان ومفاهيم فلسفية ، وبذلك تكون لها قيمة في تعليم الجمهور غير المثقف . كما أنها ترينا كيف يستخدم إدريس جملاً قصيرة متعاقبة سريعة ، مضيفاً على الفقرة كلها إيقاعاً ، يحدث إحساساً يشبه تعاقب ضربات السياط . ويمكن تقسيم فقرة إدريس إلى إيقاعات على النحو المين . والفقرة التالية أيضاً تبين استخدام يوسف إدريس الموسيقى للإيقاع والتكرار :

فرفور : مين الجماعة دول اللي إذا شعبوا يتغزلوا فى الجوع . وإذا جاعوا يتغزلوا فى الشبع . وإذا اتعذبوا يقولوا شعر . وإذا اتبسطوا يسموه الضياع . وإذا حبوا يلعنوا الحب . وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا أبوخاش اللي ما يحب . لا لا يا عم ابعثنى عنهم الله يخليك (١٠٤) .

وهذه الفقرة تعبر أيضاً عن فكرة مجردة ، والحركة الإيقاعية مرتبة على حسب تكرار لفظ الشرط إذا ، كما تتكرر أيضاً ألفاظ أخرى معينة أو بدائلها ، ففي العبارة الأولى اللفظ الأسامي هو « الجوع » ، في مقابل « الشبع » في الجملة الثانية . ثم نجد العذاب في مقابل الانبساط ، وينتقل فرفور بعدها إلى الحب ، في عبارتين لهما معنيان متضادان : « إذا حبوا يلعنوا الحب ، وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا أبوخاش اللي ما يحب » . وهذا العنصر الموسيقي في المسرحية يعد هاماً جداً في نظر يوسف إدريس ، الذى يرى أن الألفاظ ، والعبارات والمناوجات ، والمسرحية كلها ، ينبغي أن تكون لها موسيقاها الخاصة . بل المواقف والشخصيات يجب أن تعبر عن نوع من التناغم ( الميلودى ) :

والتكرار والإيقاع لا نجدهما في فقرات الدراما فحسب ، بل يطبق هذا المعيار على نطاق أوسع ، فبتكرار عودة موضوعات معينة على امتداد المسرحية تكسب



« الفرافير » رتبنا موسيقياً . ومن هذه الموضوعات المتكررة الظهور موضوع العلاقة بين المرأة والرجل . فالمرأة تريد الرجل ، وتكرهه على الزواج ، وبذلك تفرض عليه إعالتها وإعالة الأطفال . ولذا تظهر النساء على امتداد الرواية أكثر من مرة لتذكير أزواجهن بحاجتهن إلى الطعام والتقود . وهناك موضوع آخر يتكرر ظهوره أيضاً ، هو تساؤل فرفور عن وضعه أو موقفه كفرفور . ففي أوائل المسرحية يقبل مكانته ووضع كفرفور :

فرفور : أنت سيدى وأنا فرفور . وأنا فرفور وأنت سيدى (١٠٥)  
ولكن هيمنة الظلم تجعل فرفور يتمرد ، ولكن المؤلف يلزمه مكانه و « حجمه » :  
المؤلف : إزاي ما يعجبوش ؟ . . هو ده شغله ؟ ماله هو ومال الكلام ده . .  
أنت سيد يعنى سيد . . وأنت فرفور يعنى فرفور ورجلك فوق رقبتك . .  
سامع والالا (١٠٦)

ومرة أخرى يتمرد فرفور : ويتساءل لماذا السيد سيده ، ويجيبه المؤلف مرة أخرى عن سؤاله :

المؤلف : ودى عايزه سؤال دى . . دى حقيقة زى الشمس (١٠٧) .  
وبديهي أن هذا لا يرضى فرفور ، فيستمر في التساؤل عن وضعه المرة تلو المرة طوال الفصل الثانى .

ويجانب العنصر الموسيقى في « الفرافير » أشرنا بإيجاز إلى العنصر اللاذع كضرب السياط في لغة المسرحية ، وهذا مقصود به تحريض الجمهور والاحتفاظ بانتباهه . ومعظم النصوص السابقة تدل على اهتمام إدريس باستخدام عبارات قصيرة ، عندما يناقش العضلات الفلسفية المعقدة . وهاكم حواراً بين فرفور والسيد ، حيث الحمل قصيرة ، بل إن بعضها يتكون من كلمة واحدة :

السيد : . . . ايه ياواد اللي غيرك ؟

فرفور : غيرنى اللي يغير الناس .

السيد : وايه الله بيبغير الناس ؟

فرفور : الناس .

السيد : يعنى اتغيرت ؟

فرفور : نهائيا . . (١٠٨)

ويؤمن يوسف إدريس أن المضمون يكتسب قوة وعمقاً ودقة معنى باستخدام إلى الأدنى من الكلمات . وهو يسمى تلك العبارات أو الجمل المكونة من كلمة واحدة : « كلمة أو عبارة متفجرة » . وهذه الجمل القصيرة ، التي تحول الحوار إلى تراشق أنيق ومرن بالكلمات بين الشخصيتين ، يمكن أيضاً أن تستخدم لغرض الإضحاح . فالمفارقات ، والأفكار الفلسفية واللعب بالألفاظ والسخرية والتهكم — أو الفكاهة المصرية — خير أسلوب للتعبير عنها هو هذا الأسلوب . فعندما لا يجد فرفور مفرّاً من الزواج ، تزيد فكاهة المشهد بهذه العبارات القصيرة :

المرأة : وانت يا فرفورى . . . قلت إيه

فرفور : بقول إنا لله وإنا إليه راجعون !

المرأة : يا خويا كفى الله الشر ! هو حد ما تلاك ؟

فرفور : أنا

المرأة : أنت . . . بعد الشر عليك يا حبيبي ! هو طول ما أنا معاك الموت

يقدر يقرب لك .

فرفور : ما هو انتى الموت (١٠٩) .

واللعب بالألفاظ من سمات لغة « القرافير » أيضاً ، فعندما يحاول فرفور أن

يختار عروساً لسيدة ، تسأله السيدة عن عمله :

السيدة : ويطلع إيه سيدك ده ؟

فرفور : يطلع ميت كيلو كده (١١٠)

والسخرية والفكاهة والهجاء تظهر أيضاً في استخدام ألفاظ أوربية ، بقصد التهمك على من يستخدمون مثل هذه الألفاظ ، والتهمك على التراث الغربي . فالمؤلف يصف زيه بأنه « أوريجينال » ، والسيد الذى يبحث عن عمل ، يبحث عن « شغلة » « مودرن » . وتصيح عروس السيد المستيرية عندما ترى غريمته *Je suis nerveuse* وتصيح بعد قليل بها *laissez-moi* .

فالحوار والمنولوج في « القرافير » لا يوصلان مشاعر الشخصيات وأفكارها وآمالها ومرارتها فحسب ، بل يتجاوزان ذلك كله إلى نفخ الحياة في « معان أو ألفاظ مترابطة بالصوت أو بالمعنى ، أو بالاشتقاق ، أو حتى بالمفارقة » (١١١) . ف لغة الدراما عند إدريس ملتزمة بهذا كله بالضبط . وهو متفق أيضاً مع « ا . نيكول » الذى يرى أن « نعمة واحدة مزيفة أو خاطئة ، وأى تكلف يحطم : المشهد » (١١٢) . وهكذا نجح يوسف إدريس في تحويل العامية العربية — التى يراها الكثرون عديمة القيمة — إلى لغة أدبية معترف بها ، لغة درامية ومثيرة أو تحريضية :

## الفصل الثالث

### الجوانب الأيديولوجية في مسرحيات يوسف إدريس

#### ١ - التحليل السياسي

نشأ يوسف إدريس في الفترة السابقة على ثورة عبد الناصر ، ومثل معاصريه ثار إدريس ضد مظالم الإدارة الاستعمارية والأرستقراطية الفاسدة ، وعلى رأسها الملك فاروق . وكما ذكرنا آنفاً ، اشترك يوسف إدريس وهو طالب في المظاهرات ، سنة ١٩٥١ ، وكان يومئذ سكرتير لجنة الطلبة ، فأسهم بنصيب ملحوظ في ثورة الطلبة ، ونشر بالمجلات مقالات تعبر عن آرائه . ولما نجحت ثورة عبد الناصر ابتهج بنجاحها ورحب بقيامها ، ولكنه - شأنه شأن جميع الثوريين والمثقفين ( بما فيهم عبد الناصر نفسه ) - كان ينشد العثور على أيديولوجية جديدة تلائم احتياجات وطنه وتصلح المظالم التي يقاسى منها الشعب .

وبدت الاشتراكية الجواب الشافي من كل هذه الآلام والشرور التي سادت الفترة السابقة على الثورة . وفي مسرحية يوسف إدريس الأولى « ملك القطن » صور كفاح الفلاحين ضد مالك الأرض . ورسم العذاب الذي عاناه الفلاحون باحترام عميق ، بحيث لا يسع المتفرج إلا المشاركة في هذا الألم الإنساني . وفي هذه المسرحية تبدو الاشتراكية الحل لما ابتلى به الفلاحون .

وفي سنة ١٩٥٦ نجد دعوة أخرى إلى تحطيم الرأسمالية وانتصار الاشتراكية في مسرحية يوسف إدريس « جمهورية فرحات » . وفيها يروى البطل « فرحات » حلمه بجمهورية كاملة يتشارك الجميع . تحت ظلالها في الصحة والثروة والتعليم ، فهو حلم نيوتن ويارو هانسية<sup>(١)</sup> .

وفي ذلك الحين بدأ معروفًا في مصر أن يوسف إدريس يبحث عن نظام جديد، وحلم باشتراكية يتسنى في إطارها الحصول بسرعة على المساواة والديموقراطية والحرية والازدهار واحترام الذات والكرامة . وذهب إلى حد الانخراط في الحزب الشيوعي، ظنًا منه أن هذه أسرع وسيلة لتحقيق حلمه . بيد أن « شهر العسل » مع الحزب الشيوعي لم يطل كثيراً . وعندما اتضحت تطبيقات اشتراكية عبد الناصر ، راقب إدريس هذه التطبيقات بخيبة أمل . وعند نشر « الفرافير » في سنة ١٩٦٤ كان إدريس في نزاع مع الحصيلة المخيبة للآمال التي تمخضت عنها الأيديولوجيات الاشتراكية الجارية ، واستغرق من جديد في البحث المستميت عن إجابات جديدة لتساؤلاته ومشكلات مجتمعه :

وفي المقدمة وضحنا كيف تمخضت تطبيقات اشتراكية عبد الناصر عن إخفاق، وكيف أن التعاونيات الزراعية عمها الفساد ، وبذلك استمر شقاء الفلاحين ومعاناتهم . وكيف أن العمال ، وقد ضمنوا وظائفهم ورواتبهم وعلاواتهم وأرباحهم، فقدوا الحافز والشعور بالمسئولية<sup>(٢)</sup> . لقد أراد عبد الناصر القضاء على البطالة ، فإذا بالعمل الذي يحتاج إلى عامل وقد ألحق به اثنان ، وهكذا صار لكل واحد عمل ، ولكن لا أحد يحصل من المال على ما يكفيه . وكانت النتيجة انتشار الرشوة ، والمحسوبية ، والفساد في كل القطاعات الحكومية والعامه .

وفطن إدريس إلى هذه الأحداث كلها ، فسخر من نتيجة التطبيقات الاشتراكية في الفصل الأول من « الفرافير » . فرى فرفور يهزأ بالرأسمالية الوطنية ، ويسمى العاملين في قطاع التصدير والاستيراد « لصوصًا كبارًا » ، ويسمى العاملين في الجمعيات التعاونية « لصوصًا متوسطين »<sup>(٣)</sup> . وكان عبد الناصر قد أعلن أن على مصر أن تغلو « مكتفية ذاتيًا » بدون استخدام المعرفة التكنولوجية المقتبسة من الدول الأخرى ، وساعد سلوك العمال المهملين على انحدار الإنتاج ، ونجد سوء نوعية السلع منعكسًا في استهزاء فرفور بالمؤلف :

فرفور : حاكم شرف المؤلف زى كبريت اليومين دول ، تشطه عشر مرات  
والآخر ما يولعش<sup>(٤)</sup> .

وعندما نمضى فى الفصل الثانى من « الفرافير » ، يوجه يوسف إدريس اهتمامه  
نحو البحث عن نظام سياسى مثالى : ونرى فرفور يتمرد ضد النظام الذى ظل قائماً منذ  
قرون . ونسمعه يسأل السيد لماذا هو سيده ؟ وينادى المؤلف ليفسر له هذا الوضع ،  
ولكن المؤلف لا يظهر ، فتتخذ المسرحية منحى آخر : ومعنى هذا أنه لم تعد  
هناك سلطة عليا معصومة ، ما دام المؤلف قد اختفى . ولأول مرة يجد فرفور نفسه  
مخيراً فى اتخاذ نظام جديد للوجود :

فرفور : احنا حنبتدى على طول بالحقيقة . بالموجود .

السيد : والموجود ده إيه ؟

فرفور : أنا وأنت ؟

السيد : يعنى فرفور وسيد .

فرفور : انت حتستعبط . أنا راجل وانت راجل . نبقى إيه ؟ راجلين : . . ادحنا

أهوه . أنا وانت . وانت وانا زى بعض تمام .

السيد : كويس قوى .

فرفور : وبعدين بقى نشتغل زينا زى بعض تمام . لا انت سيدى ولا أنا  
سيدك .

السيد : قصيدك يعنى احنا الاثنين فرافير . .

فرفور : ما بلاش الأسامى القديمة دى . والا أقول لك : يعنى انت جيت فى

جمل . افرض يا سيدى الاثنين فرافير

السيد : كويس قوى . وبين بقى حيتى السيد ؟

فرفور : سيد إيه ده مكان . ما فيش أمياد . كل واحد سيد نفسه . فرفور

نفسه وسيد نفسه<sup>(٥)</sup> .



وما إن أعلنت المساواة والحرية ، حتى قل مجهود العامل ، وبالتالي هبط الإنتاج وانحدر ، فأعلن السيد .

فرفور : ده شغل ده ياجدع . ما تشتغل كويس .

السيد : احنا موش اتفقنا . ما حدش له كلمة على التانى . وكل واحد سيد نفسه<sup>(٦)</sup> .

ويعكس هذا الحوار الحالة في مصر بالضبط حيث أعلن أن جميع العاملين متساوون وما لكون لمصانعهم ومزارعهم . فقل الإنتاج وزاد التحاسد والفساد . وقد أقلقت هذه الحالة يوسف إدريس . ففي جمهورية فرحات نجد فرحات يحلم بأن يملك العمال مصانعهم ، مما يزيد الإنتاج والأرباح لأنفسهم ولؤسسانتهم<sup>(٧)</sup> . وبمرور الوقت أدرك يوسف إدريس الظواهر الخفية للآمال ، فافتنع بأن المجتمع المصري يعاني من آفة تهدده بالانهيار . فقد ظل المصريون قرونًا طويلة بغير بنيات اجتماعية مثل النوادي ، أو الروابط التي تعلمهم المسؤولية الفردية والتماسك الجماعي . وبمثل هذه الوسائل يرى إدريس أن الفرد يتعلم الارتباط بغيره من أعضاء المجتمع . والمصريون كلهم يشعرون بالانتماء لمصر . بهذا يؤمن كل واحد منهم على حدة ، ولكن كأنما هو وحدهم المصري ، وغيره لا يهتمون إلى مصر . فأنماؤه لمصر كفكرة مجردة لا كمجتمع عيني : والكيان التجريدي لا يلقى على المنتهى إليه مسؤوليات . وهكذا يستطيع المصريون أن يتغنوا بحب مصر ، بدون الإسهام في رخائها ، وبذلك يظل ولاء كل واحد منهم لنفسه فحسب<sup>(٨)</sup> . وعن هذا الموقف تنتج الأنانية ، والتحاسد ، والفساد . فيتعلم كل واحد كيف يكره أخاه ويلوئه ، ويقضى وقتًا طويلا في التجسس على أحواله ، بينما الإنتاج والتقدم والرخاء لا تجد من يعمل لها . ولن تزدهر مصر وتتقدم إلا حينما يتعلم المصري أنه يتنى لسائر المصريين ، لا لفكرة مجردة هي مصر .

وقصارى القول إن البلد الذى صار فيه الجميع سواسية ، كتب عليه الإنخفاق :

وهذا ما يعبر عنه فرفور والسيد . وليس معنى هذا أن إدريس كف عن الحلم بالمساواة . بل معناه فقط أن التقاليد الاجتماعية يجب أن تتغير لكي تصبح المساواة الحقيقية واقعاً حياً مثمراً .

ويبحث فرفور والسيد عن إمكانيات أخرى ، ويقترح فرفور تبادل الأدوار ، وهكذا يتقلب فرفور سيداً ، ويتقلب السيد فرفوراً .

فرفور : اسمع يا وله يا فرفور يا وله

السيد : نعم يا سيدى .

فرفور : أنا جاتنى فكرة تقديمية قوى . إيه رأيك أنا عايزك تفحرو لى قبر فوق الأرض .

السيد : وافحرو فوق الأرض ازاي ؟

فرفور : أنا مالى أنا . أنا على أديك الأمر وخلاص . أمال أنت شغلتك إيه ؟ فكر

السيد : فكر انت .

فرفور : أفكر ؟ انت عايزنى اتنازل عن السيادة يا ولد .

السيد : بس أفكر ازاي بس أعمل له إيه ده ؟ افحرو قبر فوق الأرض ؟ حد يقول الكلام ده ؟

فرفور : قالوه وعملوه كمان .

السيد : هم مين ؟

فرفور : خوفو يا مغفل . مش حضرو له قبر فوق الأرض .

السيد : أعمل لك هرم يعنى ؟ ما تقول كده من الصبح وتخلصنى .

فرفور : أقول كده ازاي وتخلص . إن عملت كده ما بقاش سيد يا وله . السيد

السيد صحيح هو اللى لا يجوز هرم يقول لك أنا عايز قبر فوق الأرض

ولا يجوز يرفلك يقول لك أنا رأي أنك تستريح . . . (٩)

وهكذا عندما صار فرفور سيداً ، أخذ من السيد الساطة الدكتاتورية التي أقامت علاقة السيد بالعبد .

ويناقش يوسف إدريس - على المستوى الرمزي - ما يحدث عندما تحدث ثورة ، ويسلك قاداتها مسلك النظام البائد . وفي الفقرة التالية محاكاة هزلية للشيوعية . وفي هذه المرة يقترح أحد المتفرجين ( المتفرج ١ ) هذا النظام كحل ممكن لمسألة فرفور والسيد :

فرفور : آمال حلها ليه بقى يا أخ ؟

المتفرج ١ : إنتو الاتنين تعملوا أسياد .

السيد : احنا الاتنين أسياد ؟

المتفرج ١ : أيوه

فرفور : يعنى احنا الاتنين نتسيد كده ، وما نشتغلش .

المتفرج ١ : أيوه .

السيد : آمال مين يشتغل .

المتفرج ١ : الدولة .

فرفور : الإيه ؟

المتفرج ١ : الدولة .

فرفور : دولة ليه . أنا موش فاهم حاجه أبدا ما تتفضل عندنا هنا وتفهمنا .

الحقنا يا خويا الحقنا وفهمنا : ( ينتقل المتفرج إلى المسرح )

المتفرج ١ : أيوه الدولة . ما هو انتو الاتنين تعملوا دولة . كل واحد سيد نفسه .

وتسيلا كده والدولة هي اللي تشتغل (١٠) .

وسرعان ما يتبين فرفور والسيد أن الدولة لا تنتج الكثير :

فرفور : احنا أسياد أهو . واشتغل بقى يا دولة . نلعب في الإذاعة ( بمسك البوق )

وتفتح الجرايد ( يفتح الجريدة ) واحنا ايه . الدولة كلها تحت أمرنا ،  
وكل واحد منا إمبراطور . يا لا بى . . . اشتغلى يا دولة ( صمت )  
يتظران أن يحدث شىء فلا يحدث شىء )

السيد : ايه ما اشتغلتش ايه ؟

فرفور : استن بس . لازم فيها حاجة خسرانة ( يصلح البوق ويقلب فى  
الجريدة . ويستمع ويتحسس ) موش عارف ما بتشتغلش ليه .

المتفرج ١ : ما هو لازم حد يشغلها : هى ما تشتغلش لوحدها : لازم حد  
يشغلها :

السيد : وأنا متطوع أشغلها لك يا أخى الإمبراطور .

فرفور : متشكر<sup>(١٠)</sup> .

ويبدأ السيد فى الطلبات :

السيد : ولكى أستطيع أن أخدم سادى الأباطرة على أتم وجه فإن لى طلباً  
صغيراً أتوجه به إليهما .

فرفور : صغير كبير ، ما دام حششتغل لنا إحنا موافقين ؟

السيد : الطلب الصغير هو أنى ألتمس من كل إمبراطور منكم أن يضع نفسه  
لبعض الوقت تحت تصرف الإمبراطورية :<sup>(١٠)</sup>

وتكون النتيجة أن فرفور هو الذى يشرع فى العمل لأجل الدولة . وتعود الحالة  
اللى كانت قائمة من قبل . لقد وعدت الدولة بالديموقراطية وإلغاء الرق ، وإقامة  
مجتمع لا طبى ، ومع هذا فعلى كل شخص أن يخدم الدولة كى تستمر فى الوجود .  
وبمرور الوقت تزداد مركزية الحكومة فى أيدى الطبقة الحاكمة : وشعارات الرخاء  
والازدهار والمساواة فى المستقبل تؤدى إلى دكتاتورية الطبقة الحاكمة فى الحاضر<sup>(١١)</sup> ،  
وكما انخدع فرفور والسيد بلقب الإمبراطور ، كذلك وقع الإنسان فى فخ الشعارات  
اللى صنعها بنفسه . ويعود فرفور فى المسرحية إلى دوره ، وكما قلل المتفرج رقم واحد ،  
إننا كنا نريد أن نعيش فلا بد أن نعمل . وإذا لزم أن يعمل الفرد ، فلا بد أن يعمل

تحت رئاسة أحد ، سواء كان مخدمه هو الدولة ، أو مؤسسة ، أو تنظيمًا آخر ، وبالتالي لا يمكن أن يتحقق الاستقلال . وهذه هي مأساة الإنسان عند فرفور :

فرفور : ما هي المصيبة الثقيلة إن احنا بنى آدمين ، وبنى آدم له كرامة . . .  
وأى تحكم من بنى آدم فى بنى آدم تانى يضيع حته من كرامته . وهو  
الواحد كرامته كلها قد إيه . علشان تفتت بالشكل ده (١٢)

والكرامة ينبغى أن تكون مصونة ومقدسة ، ولكنها — كما يقول فرفور — تفقد إلى الأبد حتى فى الدولة الديمقراطية الرأسمالية . والحرية الوحيدة التى يظفر بها المرء فى مثل هذا النظام هي حرية اختيار مخدمه

فرفور : يعنى دى الحرية . أنى أختار « البوس » بتاعى (١٣) .

ولكن هذا لا يضمن للفرد كرامته واحترامه . وقد عقلن هيجل هذا الوضع منذ زمن طويل ، فالوعى لا يوجد إلا « بالنسبة لوعى آخر ، أى حينما يتم الاعتراف به » (١٤) . ويمكن تفسير هذا بأن هيجل يؤمن بأن كل شخص لابد أن يعترف به من شخص آخر كى يحصل على وعيه أو وجدانه . ومع هذا فكل فرد « واثق ومتأكد من ذاته الخاصة به ، ولكنه ليس متأكدًا من الآخر » : ولذا « فالعلاقة بين الوعيين أو الوجدانيين على هذا النحو تقوم حينما يثبتان نفسيهما ويثبت كل منهما الآخر من خلال صراع حياة أو موت » (١٥) وباستمرار الصراع . لا تكون له نهاية إلا عندما يغلب أحد الأشخاص متيقظًا لأهمية الحياة ، ويدلى باعترافه . وبذلك تولد علاقة السيد بالعبد ، حيث السيد من الآن فصاعدًا يرى نفسه معترفًا به من عبده ، أما هو فلا يعترف بعبده (١٦) . وموضع السخرية هنا أن السيد بدلًا من حصوله على وعى أو وجدان مستقل ، يغلب وعيًا أو وجدانًا تابعًا (١٧) . فهو لا يعمل ، وعبده أو خادمه يكفل له كل حاجاته ورغباته . ونجد هذا مصورًا بالكامل فى « القرافير » حيث السيد يترك فرفور يقوم بكل العمل . ومن جهة أخرى يحدث للمخادم فى أثناء العمل أن يغلب وعيًا أو متنبهاً لكيانه المستقل ، ويشور كما قال فرفور . ولكن — كما فى

نظرية هيجل - لا يوجد تبديل للأوضاع في علاقة السيد بالعبد : ويعود فرفور إلى وضعه السابق ، ويظل في الوضع الأدنى الخاضع إلى ختام المسرحية . فإذا كان المرء يفضل الحياة على الاستقلال ، فإنه يغدو عبداً . ويتلقى أجره من الدولة أو المخلوم (البوس) ، مع أنه أنتج تلك الأشياء بعمله<sup>(١٨)</sup> ولا مهرب من هذا . فهكذا كانت الأحوال والأوضاع ، وهكذا ستكون .

فرفور : هو فيه جنس في الدنيا عايش كده إلا جنس بنى آدم ؟ كل سيد عايز يبقى سيد حته . سيد بلده . سيد وطنه . سيد عالمه . سيد التاريخ . تاريخنا نفسه برضه راكب فوق بعضه : دولنا . حضارتنا . كل دولة عايزه تبقى الست على الدول . وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات . والنتيجة خناقات بناييت تعلّى تبقى بنادق تعلّى تبقى بجيوش وقنايل . ويقع من الطابور عشرة وعشرين وثلاثين مليون . ومن تاني يوم تبتدى الخناقات من جديد . ونسميها أسامى تضحك : قال إيه ، انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية . قال إيه الحرب الباردة بين الشرق والغرب . قال إيه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا : وكله كله فرفور وسيد . مين يبقى سيد ومين فرفور . وأنا فرفور ليه وأنت سيد ليه ؟ . . . من يومنا واحنا كده . وقاهمين أن الدنيا كده . والناس كده . ما تعرفشى تعيش إلا كده . إنما بلمتكو دى عيشة دى ؟ دى طريقة . وحياة خالى نبوة أنا متأكد أنا قابليتها لسبب واحد ما فيش غيره . اننا مش شايفها . ولو شفتها لا يمكن نقلها . واصل الحق مش علينا . الحق على الي يشوفولنا ، الفلاسفة بتوعنا والمفكرين ، اللي التفكير عندهم لازم يكون تفكير في التفكير ، والتفكير الحقيقى هو اللي يفكر في اللي يفكر انه يفكر . إنما آه آدى المشكلة كلها آه . حش يتجدعن ويفكر لها في حل ؟<sup>(١٩)</sup> :



والنتائج التي يمكن استخلاصها من المناقشات السابقة. أولها أنه ما من أيديولوجية سياسية مثالية حقًا . فبينما الشيوعية تنادى بالمساواة ، نجد المساواة فيها ليست إلا واجهة للدكتاتورية ، ومع أن الرأسمالية يدعى أنها تمنح الناس الحرية ، نجد أنها تعمل ضدها . وأما الديمقراطية وحرية التعبير والمساواة فلم يستمتع بها أحد على الحقيقة<sup>(٢٠)</sup> . والنتيجة الثانية ، أن إرادة الإنسان على امتداد التاريخ ظلت في حالة إحباط . فلا مهرب من علاقة السيد بالعبد ، ولا مهرب من خضاع كرامة الإنسان :

ويبدو تبدد الوهم عند يوسف إدريس في صورة تشاؤم مرير : فقد نجت جنوة الأحلام الرومانسية بإخفاق التطبيقات الاشتراكية المصرية وإخفاق تجربته الشخصية في الاقتراب الودي القصير الأجل من الشيوعية . وقد أكرهت هذه التجارب يوسف إدريس على رؤية الإنسان العالمي — ككل — في صورة الخاسر في أي نظام سياسي . وقد كتب إدريس مسرحيتين أخريين تناول فيهما هذا الموضوع العالمي قبل أن يعود إلى موضوع السياسة المصرية :

في « المخططين » التي نشرت سنة ١٩٦٩ — ومنعت بعد ذلك مباشرة — يبين يوسف إدريس إخفاق المصريين ويدعو إلى تغييرات في الأسلوب السياسي . وقد صور القطاع العام البيروقراطي تصويراً كاريكاتورياً هزلياً ، في صورة وحش امتص فردية المصري وتركه بدون دوافع وبدون كرامة : فالبيروقراطية تبدو في المخططين وقد استشرى فيها الفساد وانتشر ، وماتت الحرية<sup>(٢١)</sup> . وخلقت السلطة الحكومية — عن طريق القطاع العام — الابتكار واحترام الذات ؛ فقد الفرد ماهيته وجوهره : ونتيجة لهذا صارت التطبيقات الاشتراكية المشوهة على هذا النحو نكبة عامة على الجميع . وعلى امتداد المسرحية تتردد الدعوة إلى الحرية والليبرالية . ولكنه في هذه المسرحية — وفي « الفرائير » أيضاً — لا يتخلى مطلقاً عن مبدأ الاشتراكية نفسه ولا يرفضه بأي حال من الأحوال<sup>(٢٢)</sup> . فالمساواة الاقتصادية في جميع المجالات ضرورية للجميع في نظره .<sup>٢</sup> والاشتراكية إنما جاءت لتحرير عقل الإنسان وروحه ، فالاشتراكية مرتبطة بالحرية التي

تمنح الإنسان ذاته الحقيقية وفرديته وكرامته<sup>(٢٣)</sup> والسلوك البشرى فى مجتمع اشتراكى خلىق أن يتحول ويتغير ، فتختفى العدوانية والكراهية باختفاء شعار الربح الخاص<sup>(٢٤)</sup> . ويتلاشى صراع الطبقات مع تلاشى علاقة السيد بالعبد ، هذه العلاقة المهينة الهابطة . ولا مناصر فى النهاية من أن تذوى الدولة وتزول ، ويدير الجميع وسائل الإنتاج : وباختفاء الدولة تختفى النعرات الوطنية ، ويكتسب الإنسان حريته التامة التى ينشد ظلها فى تحقيق ذاته<sup>(٢٥)</sup> . هذا هو حلم إدريس الرومانسى بالمستقبل . وهو إلى حد كبير يوتوييا ماركسية اشتراكية ، ولكن ينبغى ألا نخلط بينها وبين الشيوعية الروسية فى الوقت الحاضر ، وهى النظام الذى يعده إدريس فظاعة وحشية .

## ٢ - التحليل الاجتماعى

فى مناقشتنا للمسرح التحريضى رأينا أن دراما يوسف إدريس ذات طابع اجتماعى ، وأنها تعكس سلوك طبقة اجتماعية بأسرها ، وهى طبقة ينتمى إليها الكاتب شخصياً<sup>(٢٦)</sup> . ومن المفيد لنا فى هذا البحث أن نرى كيف تصور « الفرافير » المجتمع المصرى بصراحة ونزاهة ، كأنها المرأة .. وإن نكتفى فى هذه الدراسة « للفرافير » بفحص النص ، بل سنتقل من النص إلى المجموعة الاجتماعية التى تصورها<sup>(٢٧)</sup> . وتحليل السلوك الاجتماعى لطبقة ما يجب أن يتيح لنا تمييز المشاعر والمطامح التى تنمو من وضع هذه الطبقة الاجتماعى والاقتصادى . وفهم جزء من المجتمع ينبغى أن يسمح لنا بفهم الكل ، وكما يقول « باسكال » . . . الأجزاء المختلفة من العالم وثيقة للرباط بحيث أرى أنه من المستحيل معرفة أحدها بدون معرفة الأجزاء الأخرى ، وبدون معرفة الكل<sup>(٢٨)</sup> .

ويريد منا يوسف إدريس من خلال « الفرافير » أن تفهم المصرى البسيط ، على نحو ما تصور تشيكوف الإنسان فى روسيا القيصرية ، بتوحيده ، ووضفه وقلة حيلته<sup>(٢٩)</sup> . فرى الإنسان متعطشاً إلى الحرية ، مكافحاً لتحرير نفسه من القيود

التي يفرضها عليه المجتمع والطبيعة ، ولكن الإنسان هو الإنسان . وإدريس يحب الإنسان ، ويريد من جمهوره أن يكشف إنسانية الإنسان ، لأننا عندئذ فقط نكتشف جانباً من الحقيقة عن الوجود<sup>(٣٠)</sup> . وهذا يقتضى - في نظر إدريس - الوصول لا إلى جمهور مصرى فحسب ، بل إلى جمهور عالمى أوسع أيضاً من هذا الجمهور المحلى . وكما قال توفيق الحكيم : كى نصل إلى مشهد عالمى ، على المؤلف أن يكون « إنسانياً » ، لأن الإنسان هو هو بعينه فى كل أنحاء الدنيا<sup>(٣١)</sup> . ولكى يغدو الكاتب عالمياً يجب أن يتكلم عن روح الإنسان وعن علاقته بالكائنات البشرية الأخرى فى بيئته ، على منوال تشيكوف وبيرانديلو ، اللذين تكلموا عن موضوعات عالمية ، وفى الوقت نفسه عبرا عن المجتمعات الروسية والإيطالية بخصائصها المعينة . وما من شيء أكثر مصرية فى الروح والنكهة من « الفرافير » بفكاهتها ولغتها الأصيلتين<sup>(٣٢)</sup> وقد أشرنا فى مناقشات سابقة أكثر من مرة إلى السلوك الاجتماعى للإنسان المصرى . وعندما كتبنا عن الفكاهة أبرزنا بإيجاز سلوك المسنين من الرجال الذين يصادقون الفتيات الصغيرات ، وكيف أن هذا النمط السلوكى انتشر بين الذين عينوا فى مجالس الإدارات والوظائف المدنية العليا فكثُر فى يدهم المال . والمقربون منهم من صغار الموظفين زادت مواردهم أيضاً . وأصبحوا قبلة الأنظار وموضوع تزلف بالهدايا وما إليها ، توصلوا إلى رؤسائهم الذين يحتلون الوظائف العالية وييدهم مقاليد القطاع العام . وشرع المسنون من هؤلاء جميعاً - وقد صاروا فى رخاء شديد - فى الحصول على فتيات صغيرات حسناوات ، إما عشيقات وإما زوجات . وصار من المعروف أن الكثيرين ممن ييدهم مقاليد الإدارة العليا ، لهم « شقى خاصة » . وقد يخيل للكثيرين أن مثل هذا يحدث فى كل أنحاء العالم . أما فى مصر فهذه الظاهرة لم تنفش وتستفحل بصورة ملحوظة إلا مع ازدياد الفساد والرشوة واستغلال النفوذ . وكان من الآثار غير المباشرة للتطبيق الاشتراكى رد فعل العامل المصرى لضمائم عدم الفصل وضمانات الالتحاق بعمل بدخل ثابت مع حصة من الأرباح . ونورد فيما يلى

نصاً من كلام فرفور في هذا الشأن ، حين سأل سيده .

فرفور : . . . طب إيه رأيك تشتغل موظف حكومة . وآدى انت عندك  
المؤهلات

السيد : ازاي يعنى

فرفور : انت مش عايز حته تنام وتفضل تحلم فيها انك بتحلم ، انك بتحلم ،  
عندك من يوم القبطية شهر بحاله تحلم فيه (٣٣)

قالعاملون بعد أن ضمنوا استقرار أعمالهم صاروا كسالى ، ومفرطى الثقة . وراحوا  
يتقربون إلى رؤسائهم بالتجسس على زملائهم ، وبصرف النظر عن انحطاط الروح  
المعنوية لدى العمال ، نقص الإنتاج وعانى الشعب كله من جراء ذلك .

وفى أثناء استعراض فرفور والسيد لقائمة الأعمال التى يمكن الاختيار من بينها ،  
نكتشف إلى أى مدى ضاعت الثقة بالوظائف العامة بسبب فساد من يشغلونها :  
فالمحامى يناشد عدالة المحكمة عندما يريد أن يكون الحكم لصالح موكله : وإذا  
خسر القضية ، كان حسبه أنه كسب مقدم الأتعاب ، وهو كسب مضمون ، حتى  
ولو لم تحل مشكلة موكله . وكذلك الطبيب ، نراه رجلاً يعرف من الطب القليل ، ولكنه  
يعرف كيف يتقاضى أجراً مرتفعاً بل باهظاً (٣٤) وهذا النقد للحياة المصرية ، يمكن  
أيضاً أن ينطبق ويسمع فى العالم الغربى .

ولكن هناك انتقادات أخرى تشير إلى مشكلات مصرية بصفة خاصة :  
فاندفاع المصرى الانفعالى وكثرة النسل ، وحالة سائى سيارات الأجرة فى شوارع القاهرة  
من أمثلة هذه الموضوعات الخاصة :

فرفور : أنت بتسوق كويس ؟

السيد : طبعاً

فرفور : بتعرف شوارع مصر ؟

السيد : حارة حارة .

فرفور : تقدر تقعد ساعة من غير ما تسب الملة ؟  
السيد : أيوه .

فرفور : تبقى ما تنفعشى تشتغل سواق<sup>(٣٥)</sup>  
ولا ينسى فرفور أن يبرز مشكلات أخطر من هذا تواجه المصريين :  
السيد : طب كمسارى . والنبي كمسارى

فرفور : تعرف تعوم ؟

السيد : أعوم فين ؟

فرفور : فى عرقك

السيد : ودى لازمة دى ؟

فرفور : قوى إن ما عرفتش تعوم فى عرقك لازم تعرف تعوم فى عرق غيرك .  
ما عرفتش لا كده ولا كده يبقى ما تنفعش<sup>(٣٦)</sup>

وبسبب ازدياد السكان زيادة هائلة فى العشرين سنة الأخيرة ، وبسبب الفاقة ،  
عجزت الحكومة عن زيادة عدد السيارات العامة فى الشوارع ، مما جعل عدد السيارات  
العامة يحمل أعداداً أكثر بكثير من طاقتها . وإلى هذا يشير فرفور عندما يتحدث  
عن « العوم فى العرق » . ولكن هناك نتائج أخطر من هذا ، هى كثرة الحوادث . .  
فما أكثر المتسلقين على سلام السيارات العامة وأسطحها ، والمتدلين من جوانبها ،  
والسيارة مائلة من الثقل الباهظ على أحد جانبيها .

ولا يفوت السيد أن يتحدث عن سوء حال المستشفيات التى تخدم المصرى  
العادى ، وانحدار أحوالها ، فعندما قرر السيد أن يعمل حانوتياً أو حفار قبور ، أكد  
لفرفور أنه لابد سيحصل على جثة يدفنها فى غضون ساعة من الزمن .

فرفور : يعنى انت ضامنه كده فى جيتك ؟

السيد : إلا ضامنه ! ده خصوصاً الراجل بتاع الدمرداش ده . . ده أكيد !

فرفور : واشمعنى الدمرداش يعنى ؟ هو القصر العينى كويس ؟



السيد : لا . أصل القصر العيني ما لوش دعوة . . ده العيان ييموت قبل ما يخشه . . . (٣٧)

وهذه التعليقات تطلعنا على نوع الحياة في مصر ، وتدلنا على مدى فقر البلاد :

ولنوجه الآن اهتمامنا إلى ما بين الناس في المجتمع من تفاعل ، وإلى قوة تأثير الطبيعة عليهم . فالسيد - شأنه شأن أى شاب مصرى من الطبقة الوسطى له عمل - يفكر على الفور في الزواج ، ولكن فرفور ، الذى يخشى ضياع استقلاله وراحته باله ، يحاول إثناء عزم السيد عن الزواج . بيد أن السيد يصر على أن كل رجل لابد أن يتخذ هذا القرار يوماً ما . وجرياً على تقاليد البلاد ، يوسط السيد آخرين للبحث له عن خطيبة أو عروس ، بحيث يكون له مجال للاختيار من بين المرشحات (٣٨) . وإحدى المرشحات شابة تعلمت على الطريقة الأوربية ، ولكنها لم تتعلم إلا الجوانب السطحية من المدنية كالرقص أو حرية اتخاذ عشيق بعد الزواج . وتقول لفرفور :

السيدة : ويسمع لى أن أحفظ بأصدقائى ، الرجاله يعنى .

فرفور : والله ما اعرفش . حا كذب عليكى

السيدة : ده أنا حتى في الطلب ده متواضعة . دى كاكى قلقاس اشترطت على جوزها انها تأخذ البوى فريند بتاعها . يقعد معاهم في شهر العسل (٣٩)

والمرشحة الأخرى للزواج من السيد غير مثقفة ولم تحظ بشيء من التعليم ، ولكنها تعرف الكثير عن الحياة ، لأنها راقصة تحترف رقص البطن . وهى مصممة على الزواج . والسيد - الذى يمثل هنا الطبقة المتوسطة - يستطيع أن يعرض الزواج على الاثنين معاً ، وهذا ما حدث بالفعل . فلماذا يختار بينهما ، إذا كان في استطاعته أن يتزوج كليهما ؟ وتقبل المثقفة لأن كل ما تهتم به هو المال الذى تشتري به مشترياتهما : وراقصة البطن تقبل لأنها تشد الأمان والضمان ، والزواج هو الوسيلة :



وفرفور أيضاً أجبر على الزواج إجباراً برغم احتجاجه ، لأن امرأة أصرت على ذلك ؛ وما دامت الطبيعة قد سارت في طريقها المألوف ، فلا بد من مجيء الأطفال إلى الدنيا .

ولكن هل يختلف هذا عن العادات الاجتماعية في بلاد أخرى ؟ هذا « بونسكو » في « جاك أو الإذعان » يعرض على جمهوره شاباً يرفض الزواج ، ولكن احتجاجاته تذهب هباء ، لأن امرأة أغوته وأجبرته على الزواج والإنجاب . ومقاومة الزواج وقوانين الطبيعة هو موضوع مسرحية « شو » الإنسان والإنسان الأعلى ( السوبرمان ) .

تائر : ( يتبع عروسه ) أريد أى رجل أن يشق ؟ ومع هذا يترك الرجال أنفسهم يشقون بدون نضال في سبيل الحياة .. لدى شعور رهيب أنى سأتركك تتزوجينى لأن إرادة العالم أن يكون لك زوج (٤٠) .

وكانت آن طول المسرحية تبحث عن تائر ، فآن هي الطبيعة والأرض والحياة والمرأة في كيان واحد ، وهي تطارد رجلها . والرجل يقبل وضعه برغم رفضه الداخلى له :

تائر : قوة الحياة . أنا في قبضة قوة الحياة . أنا أحبك . وقوة الحياة تأسرنى . ولكنى أناضل في سبيل حريتي (٤١) وهكذا نجد لون الطبيعة ، والحياة ، والقوة الجسدية ، والخصوبة البيولوجية قد تغلبت على إرادة الرجل وإبداعه . ويولد الأطفال ، وتستمر الحياة في طريقها . وعلى الرجل أن يبحث عن قوت يومه ليعول أسرته ، والنساء ينغصن أزواجهن بطلب الطعام والتقود .

وهذا ما يحدث بالضبط لفرفور (٤٢) . ولكن الرجل يذهب إلى ما هو أبعد من هذا ، فيفكر في تكديس الممتلكات ليتسنى له ترك شيء للنريته عند وفاته . وبذلك تغلب الممتلكات — كما يقول لورنس — أعلى رغبات الإنسان (٤٣) . والممتلكات وإن لم يرد ذكرها صراحة في « الفرافير » ، قوى مسيطرة ، وستغلب من أهم موضوعات مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية » في هذه المسرحية يعبد الرجال إلى الغنى ،

والإيقاع بمن هو أصغر منهم وأصبح كى يدخلوه مستشفى الأمراض العقلية ، توطئة للاستيلاء على ممتلكاته . وكل هذا لا هدف له فى النهاية إلا ترك ما فيه الكفاية للذرية عند الوفاة . والذى صنع هذا رجل كان فى أول شبابه ينشد الإبداع الفكرى وتحقيق الذات ، ولكنه الآن ينساق إلى غرائز الطبيعة وقواعد المجتمع ، متخلياً عن الإنسانية والاستقلال (٤٤) .

ولقد كانت غايتنا فى هذا الجانب من البحث مناقشة شخصية الإنسان المصرى ، ثم اكتشاف العنصر العالمى أو الكونى فى هذه الشخصية بعد ذلك . : فالإنسان - كما يقول الحكيم - هو بعينه فى جميع أنحاء الدنيا ، ووضع أو موقف الإنسان المصرى المحلى ليس شديد الاختلاف عن حال إخوته من البشر فى أى مكان من العالم .

#### ٤ - العنصر العالمى

وفى هذا الجانب من البحث سنتناول الأفكار أو الموضوعات المشتركة فى أدب القرن العشرين بوجه عام ، ومن خلال هذه الموضوعات العالمية أو الكونية سنحاول الوصول إلى كيان تألىنى للأفكار فى الدراما المصرية المعاصرة .

إن الإنسان فى كل مرة يدرك فيها عبثية حاله ، يثور عليها ، ولكن بلا طائل . وهكذا تكرر ثورة سيسيف نفسها فى كل فرد . وفى المهزلة الأرضية يعبر محمد الثالث عن تمرده بهذه الكلمات .

محمد الثالث : ( الأصوات ) بتحرضنى على الناس وعلى نفسى . بتحرضنى أحقر الناس وأحقر نفسى ، أتف عليهم ، أقرف منهم . بتحرضنى أن مفيش فايدة أنى لازم أستسلم ، إن المقاومة جنان ، بتحرضنى أنى أتلهى وأعيش زى التنبيل آكل وأشرب وأنام . بتسدها خالص فى وشى . بتحرضنى أنى أتتحر ، انى آتخد فى وشى وأفضل ما شى ماشى لآخر

الدنيا إني أنجذب زى بتوع الحسين وأمسك لى سبعة ومبخرة . أحياناً بتعرضنى  
انى أرتكب جريمة أخطر (٤٥)

ولكن كل شىء فيه ، وفيما حواه ، يذكره بحاله ، فيستمر فى تمردہ وتساؤله ...  
وفى « جمهورية فرحات » ظن يوسف إدريس أن حلمه يوشك أن يتحقق ،  
وأن الدولة الاشتراكية المثالية صارت حقيقة واقعة فى النهاية . ولكن ما إن حان الوقت  
الذى كتب فيه « الفرافير » حتى انقضت الأوهام وحلت خيبة الآمال محل الآمال  
القديمة ، وشرع يوسف إدريس بقلب كل الحلول السياسية لمشكلات وجود الإنسان .  
فى الفصل الأول من الفرافير يصور إدريس المشكلات المحلية والعالمية معاً من خلال  
الكوميديا والنكتة ، ولكنه أيضاً يلقى سؤالاً له أهميته الكبرى :

فرفور : أبداً . أنا كنت بأدور لى على شغلة . . . وباقرا عشان أشوف أحسن  
شغلة إيه ، وأحسن ليه . والنتيجة ضيعت عمرى اقرأ فى كلام كله دم  
ثقیل . . . قال إيه . . . مأساة الإنسان . . . والوجود والعدم . . . ولحظة  
الاختيار : . . . والإرادة الحرة . . . والدفعه الأولى . . . أنا مالى أنا . . .  
ومال ده كله . . . أنا عايز فلسفة تقول لى اشتغل إيه . . . أنا أنا يا فرفور  
... يا بنى آدم . . . ياللى باقرصه دلوقى يحس . . . اشتغل  
إيه . . . واشتغل ليه ؟ . . . محدش قال لى (٤٦) .

والفصل الثانى من « الفرافير » أكثر اهتمامه بالمناقشة الفكرية ، والفكاهة والنكات  
فيه أقل مما فى الفصل الأول ، وفيه نعرف أن فرفور هو فرفور ، العبد ، وأن أولاده  
سيعيشون مثله فى الفاقة والمعاناة والعذاب ، وأن ثورتهم أو تمردهم سيسحق دائماً ،  
وسيعاملون دائماً معاملة ظالمة جائرة على يد السيد وأبنائه :

والسيد قد اختار أن يكون حانوتياً أو حفار قبور . ولما لم يجد جثة يدفنها ،  
عمد إلى القتل . ويظهر شخص ينشد الموت ، فيرى فيه الضحية المثلى المنشودة ،  
ويأمر السيد عبده فرفور أن يقوم بالمهمة . ويحتج فرفور ويعترض ، والنتيجة أن  
السيد هو الذى يقوم بالقتل . وبعد ذلك يكشف أن ضميره يؤنبه ، وأن أفضل

طريقة للتخلص من تأنيب الضمير هو الإقدام على مزيد من القتل : ويستفزع فرفور ذلك ويتمرد ، ويسأله : « لماذا أنت السيد ؟ وسيد من ؟ ولماذا ينبغي أن تكون السيد ؟ لماذا ؟ أنا لا أعرفك ولا أعرف لى سيداً . إني ذاهب . وإذا أردنا نص كلامه : فرفور : وأنت سيد ليه ؟ وسيد على إيه ؟ ولله أنت تبقى سيد ليه ؟ أنا لا أعرفك ولا لى أسياد . أنا خلاص ماشى . . . ( ويترك المسرح محترقاً الجمهور ) (٤٧)

وهكذا ينتهى الفصل الأول من « الفرافير » . وفى الفصل الثانى يلتقى فرفور والسيد مرة أخرى ، ويتحدث السيد عما حدث فى أثناء افتراقهما ، ولا سيما عن أبنائه :

السيد : شوف أنا وانت كنا بنحتر فى دفن واحد إزاي . هم الواحد منهم يابنى باسم الله ما شاء الله كان يدفن له فى اليوم عشرة ، عشرين ألف ولا يتعبش . عندك ابنى الإسكندر ، دادفن لوحده بييجى ميت ألف . تحتس الى كان أكبر منه شوية ده دفن لوحده عدد شعر راسه .

فرفور : تحتس والإسكندر : هم مال أساميهم كده ؟  
السيد : أصلى مسميهم على أسامى أبطال التاريخ . كل واحد باسمه . عندك نابليون مثلاً دفن ييجى ثلاثة مليون 1

فرفور : انهى نابليون . بتاعك والابتاع التاريخ ؟

السيد : ابنى يا أخى . ابنى . كلهم أولادى

فرفور : وكلهم كده تربية من مليون وطالع ؟

السيد : أيوه .

فرفور : لا . عفارم عليهم : . ولاد حلال صحيح .

السيد : . تعرف ابنى موسولنى ؟

فرفور : كام مليون

السيد : لا . دا أصله ما كانش يطلع الشغل إلا لما يطلع أخوه الكبير معاه  
عشان يحمد قلبه :

فرفور : أخوه مين .

السيد : هتار . ونخد عندك بقى . دول مرة فى موسم من المواسم طلّعوا لهم بيعجى  
ثمانية مليون مدفون (٤٨)

أما أبناء فرفور فهم كثيرون — كما يقول — ولا يحصيه العدد . . .

السيد : وأنت قول لى . عملت ؟ مراتك عملت إيه وابنتك ؟

فرفور : ياخى قول مراتانى وأولادى .

السيد : هم كثير ؟

فرفور : ما تعدش ! تعرف الهكسوس ؟

السيد : همه ؟

فرفور : تعرف اسبارتاكوس واخواته ؟

السيد : الله الله الله ! دول ولاد مراتى الرومية شبعوا فيهم دفن ؟

فرفور : أهو كل ده تبعى . تعرف كافور الإخشيدي ؟ عنتر بن شداد ،  
وابو زيد . . . حاقول لك على مين والامين (٤٩) .

هؤلاء هم أبناء فرفور ، فى عجزهم الدائم عن اكتساب الكرامة . ولكنهم  
يحاولون دائماً أن يغيروا حالتهم ووضعهم . وفى هذا الفصل الثانى نفسه يواصل فرفور  
مساءلة حياته والتساؤل عنها : وعلى امتداد القرون كان فرفور يحمد نفسه مضطراً ،  
بحكم الطبيعة وقوانين المجتمع أن يتزوج وينجب (٥٠) وبالتجربة تعلم أيضاً أن كلى النظم  
السياسية من اشتراكية ودكتاتورية وشيوعية وديموقراطية ، وكل منتجات الفكر  
والعمل الإنسانى ، ستؤدى كلها فى النهاية إلى جعله فرفوراً (٥١) . وعندما يلجأ إلى  
المؤلف الذى كان يتخلص ببطء أثناء المسرحية ، يدرك فرفور أن الكاتب قد اختفى .

وكان المؤلف قد وجد حتى الآن لكى يفرض قواعد المسرحية<sup>(٥٢)</sup> . وبموجبها كان فرفور فرفوراً ، والسيد سيداً ، ولا أسئلة ! فمؤلف المسرحية إذن شرع يتحل دور الرب . فهو الذى تولى توجيه الإنسان وأفكاره<sup>(٥٣)</sup> . ولكن الرب مات ، وها هو ذا الإنسان قد ترك وحده ليقرر كيف يعيش . وإن يجد من يرتب الأمور له<sup>(٥٤)</sup> . فالإنسان مسئول عن أفكاره . وأفعاله ، أى عن حياته . وماذا يصنع البشر ماداموا لا يستطيعون الفكاك من علاقة السيد بالعبد ؟ أيقبل الإنسان وضعه أو حالته ؟

فرفور : كل سيد فوقه سيد . وكل فرفور تحته فرفور . جوزك السيد ده والله سيدك الجوز فوقه سيد ، يعنى فرفور زى تمام . وأنا تحتى فرفور ، يعنى أنا راخر ... تصدق ما تصدقش : سيدا احنا ٣٦٠٠ مليون بنى آدم عاملين عمود بالطول كدة واحد شايل واحد ، وكل واحد عايز يوقع اللى شايله ويفضل مستمر فوق اللى تحته ، وحياة خالتى نبوية احنا من يوم مابقينا شعوب وقبائل ، واحنا كده<sup>(٥٥)</sup> .

فهل يواصل حياته لأن الحياة يجب أن تستمر كما تقول زوجة السيد ؟ أينبغى أن نكون كما يقول فرفور : « جاموسة تدور فى ساقية وتلى عينيها عصابة » ، تتحرك طول العمر فى عمى تام ؟<sup>(٥٦)</sup> . ولكن البشر لا يستطيعون هذا ، لأننا كما يقول فرفور محزونون ومعتصرون ومتعبون ، والخطأ أن كل واحد منا يشعر أنه لا يعيش فى هذا العالم ، بل بحملة على كتفيه . الخطأ أننا محبطون مستشارون منذ عهد آدم وحواء ، وساخطون ، الذى يحمل يريد أن يصرع من فوقه ، ومن فوقه يريد أن يسحق من تحته . أو بعبارة فرفور :

فرفور : عيبه ياوليه إننا مفعوصين وتعبانين وزعلانين ووش عارزين ليه . عيبه ان الواحد منا حاسس أنه مش عايش فى الدنيا ، إنما عايش وشايل الدنيا كلها فوق أكتافه . . عيبه اننا مزنوقين ، من أيام آدم وحواء



واحدنا مزنونين . الى متشال عايز يخلق الى شايله ، والى شايل عايز  
يقرش المنشال (٥٧) .

وأخيراً تستبد الحيرة بفرفور ، ولا يلزى ما هو الحل الذى يقدمه لجمهوره ،  
فيذكر فى الانتحار . ويشبه هذا المشهد مشاهد مسرحية بيكيت « فى انتظار جورو » ،  
حيث يقرر فلاديمير واستراجون أن يشنقا نفسيهما فى شجرة و

استراجون : ما رأيك أن نشق نفسينا ؟

فلاديمير : بماذا ؟

استراجون : أليست لديك قطعة حبل ؟

فلاديمير : لا .

استراجون : لن نستطيع إذن : .

فلاديمير : فلنتصرف : .

استراجون : انتظر : هناك حزامى

فلاديمير : اقصر من اللازم

استراجون : ستشد أنت ساقى

فلاديمير : ومن يشد ساقى أنا ؟

استراجون : هذا صحيح .

وكذلك يسأل السيد كيف يتحران، ويقترح عليه فرفور الحبل : ولكن عندما

يظهر الحبل فجأة ، يعجزان كلاهما عن الحركة ويشرعان فى التساؤل : أيريدان

الانتحار حقاً ؟ . ويدعو كل منهما الآخر أن يتحد أولاً ، ولكن لا أحد منهما

يتحمس للفكرة . وفجأة يقول السيد :

السيد : الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل : والحياة نفسها

حل ياوله . جازى حل ناقصها إنما الشطارة تكمله مش تلتفيه :

فرفور : ما حنا ما عرفناش

السيد : مسيرنا نعرف : : ما عرفناش احنا بكرة ييجى اللى يعرف : طلع  
دماغك ياوله :

فرفور : دانت باينك قلبت بنى آدم على طول : والنبي أنت تساوى بوسه  
على رأيك ده (٥٩).

وعندما يكتشفان أن الانتحار ليس هو الحل ، يقرران استئناف الحياة والبحث  
عن إجابات جديدة . ولكن بينما رأساهما مازالا داخل الأنشطةطين ، وقد وقفا  
فوق كرسيين ، يدخل عامل الستارة الذى يريد العودة إلى داره ، وإنهاء المسرحية ،  
فيدفع الكرسيين ، ويموت فرفور والسيد . وبذلك تصاب إرادتهما بالإحباط مرة  
أخرى بتدخل من القدر ، أو بتدخل إرادة أقوى من إرادتهما ، لا تدع لهما فرصة  
لتنفيذ قرارهما : ويحاول فرفور استكشاف ما هى حالتها الحديدية ، فيتبين  
أنهما انحلا إلى ذرات . ولكن حتى فى هذا الشكل الحديد ، يعرف السيد أن  
فرفور - من حيث هو الإلكترون الأنحف - سيدور حوله ، لأنه هو النواة ، أى  
الأثقل : . وهذا هو قانون الذرة ، وهذا هو نظام وجودهما الحديد : ولا تجدى  
مقاومة فرفور ، فيشرع فى الدوران حول سيده : ويدرك مرة أخرى أن إرادة الإنسان  
ضئيلة ، وأن فرفور لا قيمة له ولا وزن ، وأن لا شئ - تغير بالنسبة له ، فالمساواة لا وجه  
لها حتى فى حالة « الموت » الحديدية (٦٠) : ويسقط فى يده ، فيلقت إلى الجمهور  
ويصيح : « شوفوا لنا حل ! حل يا ناس ! حل ياهوه لافضل كده . . لازم فيه حل :  
النجدة . أنا فى عرضكم حل . مش عشانى أنا ، عشانكم انتم ! » (٦١)

فإرادة الإنسان ورغبته فى تغيير موقفه لاجدوى منهما أمام القوة الأكبر . وفى  
هذه الأيديولوجية الماركسية علاقات البشر الاجتماعية « تحكمها قوانين صارمة مثل  
قوانين الحركة الفيزيائية » : والمجتمع الماركسى « فعل منعكس لقانون حتمى ،  
وبنيته وحركته مستقلتان تماماً عن الإرادة والبراعة الإنسانية » (٦٢) . والإنسان يظن  
أنه يتحكم فى مصيره ، وفى النشاط الاجتماعى ، ولكن أفكاره فى الحقيقة خاضعة  
يوسف إدريس

تابعة ، وليس لها استقلال ذاتي : وقد أعلن إدريس — كما في الماركسية — أن الإنسان يعيش في عالم « الحركة فيه وجه من أوجه وجود المادة » (٦٣) وبالتالي يتغير المجتمع عن طريق الصراع الجسلي للقوى المادية ، وعلى ما قاله هيجل : العالم تركيب من عمليات ، يحدث فيها للمفاهيم تغيرات لا تنقطع من الوجود والانتفاء » (٦٤) : ومع هذا ، فالمادة المتحركة — في نظر إدريس — التي تحكم العالم هي المفهوم الذري ، حيث توجد الذرة إلى أن يحدث انشطار النواة . . . (٦٥)

. والعالم أيضاً عملية مركبة . ٢. تلور الأشياء إلى أن يحدث التقارب الأقصى والاحتكاك ، وعندئذ تنشط وتبدأ في الوجود عملية جديدة . وفي حالة « القرافير » يعيش فرفور والسيد في نظام واحد ، إلى أن يصل هذا النظام إلى نقطة لا يستطيع البقاء بعدها ، فيحدث انشطار ، ويجدان نفسيهما في نظام آخر ( هو الموت كما يسميانه ) . ويقول إدريس إنه لا شيء كثير يمكن عمله ضد هذا القانون ، فالإنسان يعيش موقفه أو وضعه إلى أن يحدث الانشطار ، وينشأ موقف أو وضع جديد : وسيظل الأمر هكذا إلى الأبد . . .

وماذا يستطيع الإنسان في ظروف كهذه اللهم إلا ملازمة نفسه مع النظام ؟ ويحدث الانشطار في اللحظة التي يدرك فيها السيد وفرفور أنهما يجب أن ينهيا وضعهما الراهن ويختار المسرحية ، وعندما يجدان نفسيهما في النظام الجديد يدركان أن انشطارا سوف يحدث هناك أيضاً : وعندما تحين اللحظة يلجأ فرفور إلى الجمهور لكي يجد له حلاً .

وعلى هذا النحو أيضاً لا يستسلم يوسف إدريس : : ففي مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية » ، يفتن محمد الثالث إلى وضعه ، ويظل يتساءل وينشد الإجابات : والحقيقة الوحيدة التي يؤمن بها هي البحث عن حل . ولكن حقيقته ليست بالطبع حقيقة أخيه محمد الأول ، التي هي تكليس الممتلكات لأولاده . فلكل « حقيقته الإنسانية » على حد قول سارتر ، أو كما ينتهي إلى ذلك بيرانديلو : كل إنسان يرى

الحقيقة الظاهرية على طريقته<sup>(٦٦)</sup> : وفي « المهزلة الأرضية » تقول الشخصية الرمزية « نونو » إنها « الصورة اللى من غير برواز خالص : أنا الصورة اللى كل واحد يقدر يحط لها البرواز اللى عايزه »<sup>(٦٧)</sup> :

وهكذا يكون إطار (برواز) محمد الثالث هو البحث عن حقيقته ، وعن الأسئلة التى تضى على حياته معنى . فالإنسان متروك وحيداً فى العالم ، حرّاً له أن يختار ما يريد أن يصنعه . وليست هناك علامة معينة تخبره ماذا يصنع . ولا بد له أن يبحث عن العلامة التى يريد ما : وفي « المهزلة الأرضية » تزداد دافعة إدريس وقلقه ، ومحمد الثالث يواصل بحث يوسف إدريس بالرغم من السلوك البشرى الغدار الذى يواجهه ، بما يوحى بأن إدريس قد تعلم الاختيار ، والالتزام : ولأنه قد اختار الفعل فهو يقبل المسئولية المترتبة عليه ، ويقبل القاق : ولكنه مع هذا يعرف أنه لا يمكنه البقاء إلا إذا واصل سياق فعله : وبعبارة أخرى غدا يوسف إدريس وجودياً وارتبط بقضية العثور على حل لنفسه ، وبالعثور على إجابات لقومه . وهو يحام بنهاية الفساد عندما يتحرر الإنسان من أسباب الفساد : وعندئذ يحصل الإنسان على الحرية والكرامة : ويتغير سلوكه : وتحل المحبة والمساواة والرخاء والتقدم محل الغيرة والحسد السائدين بين أبناء اليوم .

وإدريس : « المخططين » يتقد بمرارة التطبيقات الاشتراكية فى عهد عبد الناصر ، وقد عبر عن رأيه بصراحة ، فصودرت المسرحية ، ولما واصل الإعراب عن رأيه زج به فى السجن :

وبعد حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ ألقى نفسه حرّاً فى النشر مرة أخرى . أهو سعيد بوضعه هذا ؟ أيرى أن شعبه حقق ذاته ؟ أيتوقع نهاية قريبة للفساد ؟ أم تراه سيواصل السؤال والبحث ، كما واصلهما حتى الآن ، جرياً وراء حلمه المثالى ؟

المستقبل هو الكفيل بالإجابة عن هذه الأسئلة . ولكننى على قدر معرفتى به أتصوره غير راض ، ومتحمساً لعمل جديد ، لأن جوهر حياته قائم على الاستقصاء والالتزام :

## الملاحظات والمصادر

### المقدمة

- ١ - راءول مكاربيوس : شباب مصر المثقف غداة الحرب العالمية الثانية ( بالفرنسية ) طبع باريس سنة ١٩٦٠ - ص ٦٨
- ٢ - شارل عيسوى : مصر في منتصف القرن : مسح اقتصادى ( بالإنجليزية ) طبع جامعة أكسفورد سنة ١٩٥٤ - ص ٥
- ٣ - المصدر نفسه .
- ٤ - المصدر نفسه :
- ٥ - فاتكيوتس : الجيش المصرى فى السياسة ( طبع جامعة اندمانا بالإنجليزية سنة ١٩٦١ ) ص ٤ :
- ٦ - عيسوى ص ٨ .
- ٧ - راييموند فلاور : « مصر من نابليون إلى عبد الناصر » طبع إنجلترا سنة ١٩٧٣ ص ٣٥
- ٨ - المرجع السابق ص ٤٢
- ٩ - المرجع السابق ص ٤٤ :
- ١٠ - المرجع السابق ص ٦٣ - ٦٤
- ١١ - المرجع السابق :
- ١٢ - فاتكيوتس ص ٥٥
- ١٣ - ندياف سقران : مصر تبحث عن مجتمع سياسى ( طبع هاوفرد بالإنجليزية سنة ١٩٦١ ) ص ٣٠

١٤ - البرت حوراني : الفكر العربي في عهد ليبرالي ( طبع أكسفورد بالإنجليزية :  
سنة ١٩٧٠ ) ص ٥٣ .

١٥ - فلاور ص ٧٩ .

١٦ - فلاور : ص ٨٤ - ٩١ :

١٧ - فلاور ص ٩٠ .

١٨ - سفران ص ٣٤ .

١٩ - فلاور ص ٩٦ .

٢٠ - سفران ص ٣٥ - ٣٦ .

٢١ - نفس المرجع

٢٢ - فلاور ص ٩٨ .

٢٣ - حوراني ص ٧١ .

٢٤ - المرجع نفسه ص ٧٣ .

٢٥ - المرجع نفسه ص ١٠٢ .

٢٦ - المرجع نفسه ص ١٣٩ .

٢٧ - المرجع نفسه ص ١٠٨ .

٢٨ - شارل آدمز « الإسلام والمذنية في مصر » ( طبع أكسفورد بالإنجليزية :  
سنة ١٩٣٣ ) ص ٣٤ .

٢٩ - المرجع نفسه ص ١٦٥ .

٣٠ - المرجع نفسه ص ١٥٩ .

٣١ - المرجع نفسه ص ١٦٣ .

٣٢ - المرجع نفسه ص ٩٩ - ١٠٠ .

٣٣ - المرجع نفسه ص ٣٦ .



٣٤ - محمد عبده « رسالة التوحيد » ( طبع عيسى الحلبي سنة ١٣٥٧هـ )

ص ١٨١

٣٥ - محمد عبده : الإسلام والنصرانية ( طبع عيسى الحلبي سنة ١٣٦١هـ )

ص ٥٥

٣٦ - المرجع نفسه ص ٥٦

٣٧ - سفران : ص ٦٦ ورسالة التوحيد ص ١٤٣

٣٨ - محمد عبده : الإسلام والنصرانية ص ٨٧

٣٩ - نفس المرجع :

٤٠ - سفران ص ٦٨ والإسلام والنصرانية ص ٤٩ - ٥٠

٤١ - فلاور : ص ١١١

٤٢ - سفران ص ٤٩

٤٣ - فلاور ص ١١٤

٤٤ - سفران ص ٨٦ - ٨٧

٤٥ - المرجع السابق ص ٨٧

٤٦ - المرجع السابق ص ٨٩

٤٧ - المرجع السابق ص ٩٢

٤٨ - المرجع السابق ص ٩٤

٤٩ - عيسوى ص ٤

٥٠ - حوراني ص ٢١٣

٥١ - المرجع نفسه ص ٢١٥

٥٢ - جان وسيموني لاكورت « مصر في عهد انتفالي » ( طبع لندن سنة ١٩٦٨ )

ص ٣١٨

٥٣ - المرجع نفسه ص ٣٢٥

- ٥٤ - مكاربوس سنة ١٩٦٨
- ٥٥ - فلاور ص ١٧٢
- ٥٦ - أنور السادات « ثورة على النيل » ( طبع لندن بالإنجليزية سنة ١٩٥٧ )  
ص ١٠٥
- ٥٧ - الميثاق ( بالإنجليزية طبع الاستعلامات سنة ١٩٦١ ) ص ٥
- ٥٨ - جلال أحمد أمين : الاشتراكية ( طبع القاهرة سنة ١٩٦٦ )  
ص ٢١٩ - ٢٢٢
- ٥٩ - كمال كربات : الفكر السياسي والاجتماعي المعاصر في الشرق الأوسط  
( طبع نيويورك بالإنجليزية سنة ١٩٦٨ ) ص ٢١٨
- ٦٠ - المرجع نفسه ص ٦٢
- ٦١ - الميثاق بالإنجليزية ص ٧٠
- ٦٢ - ناصر واشتراكيته - ص ٢١ ( ندوة الشرق الأوسط بالإنجليزية )
- ٦٣ - هنري شديد : الاتحاد الاشتراكي العربي ( طبع لبنان سنة ١٩٦٩ )  
ص ١٤٠
- ٦٤ - الميثاق وقوانين الاتحاد الاشتراكي العربي ( طبع القاهرة ) ص ٤٠
- ٦٥ - ايثرين اهاجن « نظرية التغير الاجتماعي » ( طبع أمريكا سنة ١٩٦٢ )  
ص ٥٥
- ٦٦ - فاتكيوتيس : ص ١٩٤
- ٦٧ - جورج ماسانات « عبد الناصر يبحث عن نظام جديد » بمجلة العالم  
الإسلامي عدد أبريل سنة ١٩٦٦ ص ٢٣٥
- ٦٨ - رالف وستفال : « إدارة الأعمال في عهد عبد الناصر » ص ٨٢
- ٦٩ - حوراني ص ٣٥٤

## المدخل

- ١ - لويس عوض: لماذا لم يوجد مسرح في الأدب العربي (المجلة مارس ٦٦) ص ٢٥ ومحمد مندور: المسرح سنة ١٩٦٠ ص ٩-١٣ -
- الغنيى هلال: الأدب المقارن طبع القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ١٦٩
- ٢ - توفيق الحكيم: الملك أوديب ص ٢٤-٢٥
- ٣ - المرجع نفسه ص ٢٦
- ٤ - جلال العشرى: المسرح أبو القنون ص ٢٦
- طه حسين: لماذا لم يوجد مسرح في الأدب العربي (المجلة مارس سنة ١٩٦٦) ص ١٣
- ٥ - فويون باورز: المسرح في الشرق (طبع نيويورك سنة ١٩٥٦) ص ٦-٧
- ٦ - زكى طلبات: المجلة مارس ٦٦ - ص ٢٢
- ٧ - أحمد حسن الزيات: المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ١٥
- سهير القلماوى: المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ٢٤
- ٨ - جلال العشرى: ص ١٩
- ٩ - المقدمة
- ١٠ - لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث (دار المعارف سنة ١٩٦١) ص ٦١-٧٣
- ١١ - جاك بيرك: مصر: الإمبريالية والثورة (بالفرنسية بباريس سنة ١٩٦٧) ص ٣٥٨
- ١٢ - اتين دريوتون: الأدب في مصر القديمة ترجمة ثروت عكاشة سنة ١٩٦٧ ص ٥٤
- ١٣ - يحيى حقي: المجلة مارس سنة ١٩٦٦ - ص ٣١-٣٢

- ١٤ - أنتوني ناتنجر : العرب ( طبع نيويورك سنة ١٩٦٥ ) ص ١٢٥ - ١٣١
- ١٥ - يحيى حتى ص ٣٢
- ١٦ - جان دوفنيو : « عن المسرح المغربي والتقاء الحضارات » طبع باريس سنة ١٩٦٩ ص ١٩٣
- ١٧ - أمين الخولي - المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ١٩
- ١٨ - دوفنيو : ص ١٩٦ - ١٩٩
- ١٩ - زكى طلبات : المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ٢٠

### القسم الأول

#### الفصل الأول

- ١ - دريوتون : ص ٦٥ - ٦٦
- ٢ - المرجع نفسه ص ٤٥
- ٣ - د د ص ٢٥
- ٤ - د د ص ١٤
- ٥ - د د ص ٦٧
- ٦ - د د
- ٧ - د د
- ٨ - د د ص ٥٣ و ٥٥
- ٩ - د د ص ٧٧
- ١٠ - د د ص ٧١
- ١١ - د د ص ٧٥
- ١٢ - رشدي صالح : ص ١٢
- ١٣ - المرجع نفسه ص ١٦

- ١٤ - المرجع نفسه ص ١٩  
 ١٥ - د د د ص ١٨  
 ١٦ - د د د  
 ١٧ - د د د  
 ١٨ - لويس عوض المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ٢٦  
 ١٩ - رشدي صالح ص ٢٣  
 ٢٠ - المرجع نفسه ص ٢٥  
 ٢١ - د د د ص ٢٦  
 ٢٢ - ١. نيكول : الدراما في العالم ( طبع نيويورك سنة ١٩٦٩ ) ص ١٦١ -

١٧٣

### الفصل الثاني

- ١ - سامي حنا : عنبرة (مجلة سودرن فولكلوريك) ديسمبر سنة ١٩٦٨ ص ٢٩٦  
 ٢ - لين : المصريون المحدثون ( نيويورك سنة ١٩٣٦ ) ص ٣٩٧  
 ٣ - المرجع نفسه  
 ٤ - محمود ذهني : الأدب العربي الفولكلوري ( القاهرة سنة ١٩٧٢ ) ص ١٩  
 ٥ - فاروق خورشيد « أضواء على السيرة الشعبية » ( القاهرة سنة ١٩٦٤ )  
 ص ٣٩  
 ٦ - المرجع نفسه ص ٤٥  
 ٧ - د د د ص ٣٦  
 ٨ - د د د ص ٣٠  
 ٩ - ناتج - ص ٦٧ - ٩٤  
 ١٠ - ميا جيرهارت : فن القصة ( لندن سنة ١٩٦٣ ) ص ١٠

- ۱۱- نفس المرجع ص ۴۰-۴۱
- ۱۲- أوستروب « ألف ليلة وليلة » في ( أسكلويديا أوف إسلام ) سنة ۱۹۱۳  
ص ۲۳۵
- ۱۳- جيرهارت ص ۳۹۸
- ۱۴- المرجع نفسه ص ۴۲۰-۴۷۰
- ۱۵- « » ص ۴۳
- ۱۶- جاكوب لاندو : دراسات في المسرح العربي والسينما ( بنسلفانيا سنة ۱۹۵۸ )  
ص ۹
- ۱۷- المرجع نفسه ص ۱۲
- ۱۸- بروفر ص ۸۷۴
- ۱۹- سوريا في العصر الإسلامي كانت تشمل أيضًا لبنان وفلسطين والأردن
- ۲۰- ناتنج ص ۲۱۳
- ۲۱- نيكولاس مارتينوفتش « المسرح التركي » ( نيويورك سنة ۱۹۶۸ ) ص ۱۵
- ۲۲- لاندو ص ۱۳
- ۲۳- آدموند سومي « الأدب الشعبي التركي » ( باريس سنة ۳۶ ) ص ۸۳
- ۲۴- ريتز : انسكلويديا أوف إسلام مجلد ۱۹ و ۲۲ ص ۷۳۲ مارتينوفتش  
ص ۴۱
- ۲۵- مارتينوفتش ص ۴۰-۴۲
- ۲۶- لاندو ص ۱۶-۱۷
- ۲۷- مارتينوفتش ص ۴۴-۴۵
- ۲۸- لين ص ۳۹۷
- ۲۹- لاندو ص ۱۸-۲۱ ورشلي صالح ص ۳۱-۳۲
- ۳۰- جاكومو اوريليا كوميديا ديلارته « ( لندن سنة ۱۹۶۸ ) ص ۱۲-۱۴



٣١ - أمين الخولي ص ١٦ - ١٨ ورشدي صالح ص ٤٠ - ٤١

٣٢ - اوريليا ص ١٢

٣٣ - لين ص ٣٩٥ - ٣٩٧

٣٤ - دريوتون ص ٦٧

٣٥ - لين ص ٣٨٧

٣٦ - إدوارد أولورث: دراما الشرق الأوسط السوفيتية - محاضرة بكولومبيا

### الفصل الثالث

١ - ماتي موسى : « نقاش نشأة المسرح العربي في سوريا » مجلة الأدب

العربي سنة ١٩٧٢ ص ١٠٦

٢ - يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي ( بيروت سنة ١٩٥٦ )

ص ٣١

٣ - المرجع نفسه ص ٣٤

٤ - هلال ص ١٧٤

٥ - لا نو ص ٥٧ - ٥٨

٦ - نجم ص ٣٥

٧ - موسى ص ١١٤

٨ - نيفيل هاربور : المسرح العربي في مصر ( مجلة مدرسة الدراسات الشرقية )

م ٨ ص ٩٩٥

٩ - لاندو ص ٦٤

١٠ - ايرين جنتزير « يعقوب صنوع » ( هارفرد سنة ١٩٦٦ ) ص ٣٩

١١ - نجم ص ٨٥

١٢ - ايرين جنتزير ص ٣٩

- ١٣ - نجم ص ٨٥ - ٨٩  
 ١٤ - بيرك ص ١٨  
 ١٥ - نجم ص ٨٢ ورشدي صالح ص ٥٠ - ٥٢  
 ١٦ - جتلزير ص ٣٨  
 ١٧ - لاندو ص ٦٦  
 ١٨ - نجم ص ١٣٨  
 ١٩ - لاندو ص ٧٢  
 ٢٠ - نجم ص ١٥٣ ولاندو ص ٧٦ - ٧٧  
 ٢١ - نجم ص ١٦٣ - ١٦٤  
 ٢٢ - رشدي صالح ص ٧١  
 ٢٣ - لاندو ص ٧٩  
 ٢٤ - ليلي أبو سيف : نجيب الريحاني ( دار المعارف سنة ١٩٧٢ ) ص ٣٠  
 ٢٥ - المرجع نفسه ص ٤٤  
 ٢٦ - لاندو ص ٨٧  
 ٢٧ - المرجع نفسه ص ٧٢ - ٧٣  
 ٢٨ - أبو سيف ص ٨١ و ١٦١  
 ٢٩ - المرجع نفسه ٢٩٨ - ولاندو ص ٨٣  
 ٣٠ - لاندو ص ٨٩  
 ٣١ - بربرور ص ٩٩٨ - ٩٩٩ ولاندو ص ١١٥ - ١١٦  
 ٣٢ - لاندو ص ١٢١  
 ٣٣ - المرجع نفسه ص ١١٧  
 ٣٤ - المرجع نفسه ص ١٢٥ - ١٢٦  
 ٣٥ - شاعر في العصر العباسي

- ٣٦ - لاندو ص ١٢٥ - ١٣٨  
 ٣٧ - سامى حنا ورييكاسالتى : « شوقى » سنة ١٩٧٣ - ص ٩١ - ٩٥  
 ٣٨ - لاندو ص ١٣٦ - وحنا ص ١١٥  
 ٣٩ - بربور ص ١٠٠٦  
 ٤٠ - لاندو ص ١٣٨

### الفصل الثالث

- ١ - هروفر ص ٨٧٢  
 ٢ - محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ( طبع القاهرة ١٩٦٠ ) ص ٩  
 ٣ - نفس المصدر ص ١٠  
 ٤ - المصدر نفسه ص ٣٨ - ٤٠  
 ٥ - المصدر نفسه ص ٦٨ - ٧٦  
 ٦ - المصدر نفسه ص ٧٣  
 ٧ - المصدر نفسه ص ٤١ - ٥٢  
 ٨ - رجاء النقاش : « مقعد صغير أمام الستار » ( القاهرة سنة ١٩٧١ ) ص ١٧  
 ٩ - مندور ص ١٣٣ :  
 ١٠ - توفيق الحكيم : ياطالع الشجرة ( القاهرة سنة ١٩٦٠ )  
 ١١ - محمد محمود عبد الرازق : معقولة الطعام لكل فم ( الآداب يوليو ٦٤ )  
 ص ٢٣  
 ١٢ - المصدر نفسه  
 ١٣ - مندور ص ١٦٥  
 ١٤ - عبد الرازق ص ٢٣

١٥ - أنور أمين زكى : دراسات في الأدب المقارن ( الأديب مايو سنة ١٩٧١ )  
ص ٧ - ١٠

١٦ - رجاء النقاش ص ١٢٣

١٧ - رجاء النقاش ، وأيضاً فؤاد دواره : في «النقد المسرحي» ( القاهرة سنة ١٩٦٥ )  
ص ١٢٥ - ١٣٩

١٨ - محمد مندور « في المسرح المصرى المعاصر » ( القاهرة سنة ١٩٦٥ ) ص ٨٤  
خيرى شلبي : «تراجيديات البحث عن الذات» (المسرح يوليو سنة ١٩٦٦)  
ص ١٥٨

١٩ - عبد العزيز حمودة : مسرح رشاد رشدى ( القاهرة سنة ١٩٧٢ )  
ص ١٣ - ٣٣

٢٠ - نفس المصدر ص ٢٢

٢١ - رجاء النقاش : مقعد صغير . . ص ١٣٥ - ١٤٩

٢٢ - المصدر نفسه

٢٣ - مندور : في المسرح المصرى المعاصر ص ٨٤

٢٤ - فاروق عبد الوهاب : «الراجل اللى ضحك على الملايكة» ( المسرح  
( نوفمبر سنة ١٩٦٦ ) ص ١٤

٢٥ - جلال العشرى : المسرح أبو الفنون ص ٨٣ - ١٠١

٢٦ - النقاش : حديث شخصى بالقاهرة في يونية سنة ١٩٧٤

٢٧ - محمد بركات : ثورة الكوميديا في المسرح المصرى (الأداب مايو سنة ١٩٧٠)  
ص ٩٢

٢٨ - مهدي الحسنى : نعمان عاشور ( المسرح أغسطس سنة ١٩٦٧ )

٢٩ - على الراعى : «عبقريّة المسرح العربى منذ القدم إلى أيامنا» ( باريس  
يونسكو سنة ١٩٦٩ ) ص ٩١

- ٣٠ - محمد مندور : في المسرح المصري المعاصر ص ١٩١
- ٣١ - آلان لويس : المسرح المعاصر ( نيويورك سنة ١٩٧١ ) ص ٦٨
- ٣٢ - علي الراعي : عبقرية المسرح : : : : ص ٩٢
- ٣٣ - مهدي الحسني : ألفريد فرج يتحدث عن فنه ( المسرح فيراير سنة ١٩٦٨ )  
ص ١ .
- ٣٤ - ألفريد فرج : المسرح المصري وعالميته ( الآداب مايو ) سنة ١٩٧١  
ص ٣٠
- ٣٥ - رجاء النقاش : في أضواء المسرح : : : : ص ٨٨
- ٣٦ - مهدي الحسني : ألفريد فرج ص ١ .
- ٣٧ - علي الراعي : عبقرية المسرح : : : : ص ٩٣
- ٣٨ - النقاش : تحت أضواء المسرح : : : : ص ١٦٨
- ٣٩ - المصدر نفسه ص ١٤٦
- ٤٠ - النقاش : مقعد صغير ص ٧١ - ٧٩
- تحت أضواء : : : : ص ١٠٤
- ٤١ - فاروق خورشيد : ثلاث مسرحيات ( القاهرة سنة ١٩٦٩ )
- ٤٢ - علي الراعي : عبقرية المسرح : : : : ص ٩١
- ٤٣ - فاروق الدمرداش : « عشر سنوات من المسرح » ( باريس يونسكو  
سنة ١٩٦٩ ) ص ١٣٩
- ٤٤ - فتحى العشري : دقائق المسرح ( القاهرة سنة ١٩٧٣ ) ص ٨٧
- ٤٥ - المصدر نفسه ص ٦١
- ٤٦ - المصدر نفسه ص ٤٧

## القسم الثاني

### الفصل الأول

- ١ - يوسف إدريس : مقابلة شخصية في القاهرة يونية سنة ١٩٧٤ -  
ص ٩١ - ٩٤
- ٢ - أحمد ميكل : النسيج القصصى وإدريس ( الهلال سبتمبر سنة ١٩٧٢ )  
ص ١٠٩
- ٣ - نبيل فرج : « يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية » ( المسرح  
يناير سنة ١٩٧١ ) ص ١٠٧
- ٤ - عبد الجبار عباس : اللغة عند إدريس ( الآداب يناير سنة ١٩٦٧ )  
ص ٣١
- ٥ - ريموند وليمز « الثقافة والمجتمع » لندن سنة ١٩٥٨ ( ص ٤٢
- ٦ - المصدر نفسه ص ٤٦ - ٤٧
- ٧ - إدريس : مقابلة شخصية .
- ٨ - فريد ريش دورنمات : مشكلات المسرح ( سان فرنسكو سنة ١٩٦٤ )  
ص ٢٤٤
- ٩ - رجاء النقاش : مقابلة شخصية .
- ١٠ - غالى شكرى : مذكرات حضارة تنحدر ( بيروت سنة ١٩٧٠ ) ص ٢٧٨
- ١١ - إدريس : مقابلة شخصية .
- ١٢ - نجيبين : يوسف إدريس ( الكاتب فبراير سنة ١٩٦٥ ) ص ١٣٩
- ١٣ - نبيل فرج ص ١١٣
- ١٤ - عبد الجبار عباس « لغة الآي آي » ( الآداب مايو سنة ١٩٦٦ ) ص ٥٦
- ١٥ - غالى شكرى : مذكرات حضارة . . ص ٢٨٣ - ٢٨٧



- ١٦ - لويس عوض : الثورة والأدب ( دار المعارف سنة ١٩٦٧ ) ص ٣٣٥
- ١٧ - محمود أمين العالم : اللحظة الحرجة ( الرسالة الجديدة أغسطس سنة ١٩٥٨ ) ص ٢٧
- ١٨ - فاروق عبد الوهاب « يوسف إدريس والمسرح » ( المسرح يولية سنة ١٩٦٦ ) ص ١٢٨
- ١٩ - محمود ذهني : اللحظة الحرجة ( الشهر أغسطس سنة ١٩٥٨ ) ص ٥١
- ٢٠ - عوض ص ٣٣٧
- ٢١ - المصدر نفسه
- ٢٢ - غالى شكرى ص ٢٨٢
- ٢٣ - إدريس - مقابلة خاصة
- ٢٤ - النقاش - مقابلة خاصة
- ٢٥ - النقاش - مقعد صغير - ص ٥٩
- ٢٦ - إدريس - مقابلة خاصة
- ٢٧ - انظر المقدمة ، والقسم الثانى الفصل الثالث والرابع
- ٢٨ - أمير إسكندر : قراءة أخرى للمخططين ( المسرح يولية سنة ١٩٦٩ ) ص ٥٧
- ٢٩ - إدريس - مقابلة خاصة
- ٣٠ - لويس عوض « فاست الجديد » ( الأهرام ١٥ - ١ - ٧١ ) ص ١٢
- ٣١ - أمير إسكندر « الجنس الثالث » ( الجمهورية ٢٩ - ٧١ ) ص ٩
- ٣٢ - أحمد عبد الحميد « ماذا يقولون فى أعنف معركة مسرحية » ( الجمهورية ٢٩ - ١ - ٧١ ) ص ٩
- ٣٣ - إدريس - مقابلة خاصة

## الفصل الثانى

١ - سعد كامل « النقاد يرفضون فكرة مسرح مصرى جديد » ( المصدر مايو سنة ١٩٦٤ ) ص ٣٨ - ٣٩

٢ - المرجع نفسه

٣ - د. حسين فوزى : « فصل إلغاء باب الرءاء » ( الأهرام ٢٢ / ٥ / ٦٤ ) ص ١٣

٤ - جلال العشرى « ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة » ( القاهرة سنة ١٩٧١ ) ص ٢١٦

٥ - أنور عبد الملك « مصر مجتمع عسكرى » ( باريس سنة ١٩٦٢ ) ص ٣٠٠

٦ - حسين فوزى : « السندباد المصرى » ( القاهرة ١٩٦١ ) ص ٣٠٧ - ٣٤٧

٧ - جاك بيرك « مشكلات الثقافة العربية المعاصرة » ( محاضرة فى سنة ١٩٦٤ ) ص ٦٤

٨ - جاك بيرك « الأصالة » ( محاضرة فى سنة ٦٤ )

٩ - جاك بيرك « قيم القضاء على الاستعمار » ( مجلة الميثافيزيقا ص ٣٥٢ - ٣١٨

١٠ - القسم الأول الفصل الأول والفصل الثانى .

١١ - إدريس - مقابلة خاصة

١٢ - إدريس - « نحو مسرح مصرى » ( الكاتب يناير سنة ٦٤ ) ص ٦٩ - ٧٢

١٣ - إدريس - مقابلة خاصة

١٤ - إدريس - « نحو مسرح مصرى » ( الكاتب يناير سنة ٦٤ ) ص ٧٥

١٥ - أنور عبد الملك « الديالكتيك الاجتماعى » ( باريس سنة ١٩٧٢ ) ص ٢١٢

١٦ - يوسف إدريس « نحو مسرح مصرى » ( الكاتب فبراير سنة ١٩٦٤ ) ص ١١٤ - ١١٧

- ١٧ - العشري « ثقافتنا بين الأصالة : : » ص ٢١٥
- ١٨ - نبيل فرج « يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية » ( المجلة يناير سنة ٧١ ) ص ١٠٣
- ١٩ - المرجع نفسه
- ٢٠ - رجاء النقاش : « تحت أضواء المسرح » ص ١١١ - ١١٢
- ٢١ - المرجع نفسه .
- ٢٢ - انظر القسم الأول الفصل الثاني
- ٢٣ - على الراعي « إدريس والكوميديا الشعبية » ( الهلال أغسطس سنة ٧١ ) ص ١٥٣
- ٢٤ - يوسف إدريس « نحو مسرح مصري » ( الكاتب مارس سنة ٦٤ ) ص ٨٨
- ٢٥ - الفرافير ( المسرحية عدد ١٠ مارس سنة ٦٦ ) ص ٢٣
- ٢٦ - الفرافير - ص ٢٤
- ٢٧ - الفرافير - ص ٢٦
- ٢٨ - على الراعي « إدريس والكوميديا الشعبية » ص ١٦٠
- ٢٩ - نفس المصدر ١٥٩
- ٣٠ - النقاش : تحت أضواء المسرح ص ١١٢
- ٣١ - لوسيان جولد « الإله الخفي » نيويورك سنة ٦٢ ) ص ٧
- ٣٢ - برنارد شو « كيف تكتب مسرحية شعبية » ( نيويورك سنة ٩٦٠ ) ص ٥٦
- ٣٣ - إدريس - مقابلة خاصة
- ٣٤ - شو : « كيف تكتب : : » ص ٥٦ و ٥٧
- ٣٥ - ارتو : « المسرح : : » ( باريس سنة ٦٤ ) ص ١٢١
- ٣٦ - المصدر نفسه ص ٤٤

- ٣٧- رينيه ويليك و ا : وارين « نظرية الأدب » ( نيويورك سنة ٥٦ )  
ص ١٠٢
- ٣٨- أرتو ص ٤٤ - ٤٥
- ٣٩- أوسكار بودل « المسرح المعاصر والبعده الجمالي » ( ينوجيرسى سنة ٩٦٢ )  
ص ٧٥
- ٤٠- تريتا كوف سيرجى « بوت بريشت » ( ينوجرس سنة ٩٦٢ ) ص ٢٤
- ٤١- الفرافير ص ١٣٢
- ٤٢- إدريس مقابلة خاصة
- ٤٣- نفس المصدر
- ٤٤- ولتر بنجامين « فهم بريشت » ( بريستول سنة ٧٣ ) ص ٢١
- ٤٥- إدريس - مقابلة خاصة
- ٤٦- المصدر نفسه
- ٤٧- الفرافير ص ٢٢
- ٤٨- أرتو - ص ١٤٦
- ٤٩- وليمز
- ٥٠- ا. هـ : هو لثرايزن « نظرية بريشت الدرامية » ص ١٠٨
- ٥١- المصدر نفسه ص ١٠٩
- ٥٢- الفرافير ص ٢٤
- ٥٣- جون وبلت « الموسيقى عند بريشت » ص ١٦٣
- ٥٤- بنجامين ص ٣
- ٥٥- أرتو ص ١٥٠
- ٥٦- الفرافير ص ٢٤
- ٥٧- الفرافير ص ٢٦

- ٥٨ - سوزان لانجر « الوهم الدرامي » ( سان فرانسيسكو سنة ١٩٦٤ ) ص ٢٤
- ٥٩ - الفرافير ص ٢٢
- ٦٠ - الفرافير ص ٢٩
- ٦١ - فويون باورز « المسرح في الشرق » ( نيويورك سنة ٥٦ ) ص ٣٣٢ - ٣٣٤
- ٦٢ - الفرافير ص ١٤١
- ٦٣ - اريك بتلي « حياة الدراما » ( نيويورك سنة ١٩٦٧ ) ص ٢٧٩
- ٦٤ - المصنر نفسه ص ٣٦٧
- ٦٥ - المصنر نفسه ص ٣٥٢ - ٣٥٣
- ٦٦ - المصنر نفسه ص ٢٥٩
- ٦٧ - الفرافير ص ٣٥
- ٦٨ - بتلي - ص ٢٨٨
- ٦٩ - رونالد نوكنس « الفكاهة والهجاء » ( نيوجيرسي سنة ١٩٧١ ) ص ٦١
- ٧٠ - نورتروب فراي « السخرية والهجاء » ( نيوجيرسي سنة ٩٧١ ) ص ٢٣٤
- ٧١ - الفرافير - ص ١١
- ٧٢ - مانيو هودجارت « الهجاء » ( نيويورك سنة ٩٦٩ ) ص ٣٠ - ٣١
- ٧٣ - فراي ص ٢٣٥
- ٧٤ - بتريشيام . سباكس « تأملات في الهجاء » ص ٢٣٤
- ٧٥ - الفرافير - ص ٣٧
- ٧٦ - فراي ص ٢٣٥
- ٧٧ - نيكول كيارا مونته « بيرانديلو والفكاهة » ( أوربا أغسطس سنة ٦٧ ) ص ٩٣٩
- ٧٨ - « اللبولسن » قصص الهجاء ص ٣٤٥
- ٧٩ - هنري بزنسن « الكوميديا » ( نيويورك سنة ١٩٥٦ ) ص ٩٧

- ٨٠ - دافيد ورسستر « من فن الهجاء » ص ١٢٦ [١١١]
- ٨١ - د.س: مويك « بوصلة الهجاء » (لندن ١٩٦٩) ص ٢٧
- ٨٢ - المصدر نفسه ص ٥٤ و ٥٦
- ٨٣ - المصدر نفسه ص ١٠٢
- ٨٤ - القرافير ص ٥١
- ٨٥ - القرافير ص ٥٣
- ٨٦ - القرافير ص ٦٥ و ٦٦
- ٨٧ - القرافير ص ٩٤
- ٨٨ - مويك ص ١٤٧
- ٨٩ - القرافير ص ٤٨
- ٩٠ - القرافير ١١٨ - ١٢٠
- ٩١ - القرافير - ص ١٤٢
- ٩٢ - نبيل فرج ص ١٠٥
- ٩٣ - إدريس - مقابلة خاصة
- ٩٤ - انظر عن توفيق الحكيم في القسم الثاني
- ٩٥ - عبد الجبار عباسي « اللغة عند إدريس » (الآداب يناير سنة ١٩٦٧) ص ٢٩
- ٩٦ - جاسيك ص ١٦٠
- ٩٧ - المصدر نفسه ص ١٦٢
- ٩٨ - بنى توميش « مستويات اللغة في المسرح المصري » (باريس سنة ١٩٦٩) ص ١٩٥
- ٩٩ - القرافير ص ٢٤
- ١٠٠ - القرافير ص ٢٥



- ١٠١ - توميش ص ١٢٥
- ١٠٢ - الفرافير ص ٢٦
- ١٠٣ - توميش ص ١٢٥
- ١٠٤ - الفرافير ص ٤٣
- ١٠٥ - الفرافير ص ٤٣
- ١٠٦ - الفرافير ص ٣٠
- ١٠٧ - الفرافير ص ٤٦
- ١٠٨ - الفرافير ص ٥٠
- ١٠٩ - الفرافير ص ٨٧
- ١١٠ - الفرافير ص ٦٦
- ١١١ - الفرافير ص ٥٦
- ١١٢ - وبليك ص ١٧٥
- ١١٣ - ١. نيكول ص ٨١

### الفصل الثالث

- ١ - لويس عوض « الثورة والأدب » ( دار المعارف سنة ١٩٦٥ ) ص ٣٣٥
- ٢ - انظر الفصل الأول
- ٣ - انظر الفصل الرابع
- ٤ - الفرافير ص ٢٨
- ٥ - الفرافير ص ١٠١
- ٦ - الفرافير ص ١٠٢
- ٧ - يوسف إدريس « جمهورية فرحات » ( القاهرة سنة ١٩٦٣ ) ص ٧٢
- ٨ - يوسف إدريس - مقابلة خاصة

٩ - الفرافير ص ١١١ - ١١٢

١٠ - الفرافير ص ١١٤ و ١١٧ و ١١٨

١١ - يوسف إدريس في مقابلة خاصة

١٢ - الفرافير ص ١٢١

١٣ - الفرافير ص ١٢٤

١٤ - هيجل : فينومولوجيا العقل ( نيويورك سنة ١٩٦١ ) ص ٢٢٩

١٥ - المصدر نفسه ص ٢٣٢

١٦ - المصدر نفسه ص ٢٣٦

١٧ - المصدر نفسه ص ٢٣٧

١٨ - وليم هاريس : منطق هيجل ( نيويورك ١٩٧٠ ) ص ٨٧

وهيجل ص ٢٣٨

١٩ - الفرافير ص ١٣٠

٢٠ - جورج راسي « مقابلة مع إدريس » ( البلاغ ديسمبر سنة ٧٣ ) ص ٤٨

٢١ - صبرى حافظ : رأى آخر في مسرحية المخططين ( المسرح أغسطس

سنة ٦٩ )

٢٢ - أحمد محمد عطيه « يوسف إدريس إلى أين ؟ » ( الآداب يناير سنة ٧١ )

ص ٥٤

٢٣ - نيل فرج ص ١٠٤

٢٤ - وليم بلوم « نظريات النظام السياسى » ( نوجيمى سنة ٦٥ ) ص ٤٣٠

٢٥ - يوسف إدريس - مقابلة خاصة

٢٦ - لوسيان جولدمان « الإله الخفى » ( نيويورك سنة ٦٤ ) ص ٧

٢٧ - المصدر نفسه ص ٧

٢٨ - المصدر نفسه ص ٦

- ٢٩ - روبرت كوريجان « مسرحيات تشيكوف » ( سان فرنسيسكو سنة ١٩٦٤ )  
ص ١٣٩ - ١٦٠
- ٣٠ - أحمد هيكل : « النسيج القصصى عند إدريس » ( الهلال سبتمبر سنة ١٩٧٢ )  
ص ١٠٨
- ٣١ - توفيق الحكيم : « توفيق الحكيم يتحدث » ( القاهرة سنة ١٩٧١ ) ص ٤١
- ٣٢ - فاروق عبد الوهاب « يوسف إدريس ومسرح الفكر » ( المسرح يولد )  
سنة ١٩٦٦ ص ١٦٦
- ٣٣ - الفرافير ص ٣٩
- ٣٤ - الفرافير ص ٣٧
- ٣٥ - الفرافير ص ٤٠
- ٣٦ - الفرافير - ص ٤٠
- ٣٧ - الفرافير ص ٤٢
- ٣٨ - في مصر التقليدية تقوم باختيار العروس « الخاطبة » :
- ٣٩ - الفرافير ص ٥٧
- ٤٠ - برنارد شو : الإنسان والسوبرمان ( نيويورك سنة ١٩٦٠ ) ص ٤٠
- ٤١ - المصير نفسه - ص ٤٠١ - ٤٠٣
- ٤٢ - القسم الثاني الفصل الثاني
- ٤٣ - ريموندو ليمز « الثقافة والمجتمع » ( لندن سنة ١٩٥٨ ) ص ٢١٠
- ٤٤ - غالى شكري « يوميات حضارة تختصر » ص ٢٨٥
- ٤٥ - المهزلة الأرضية ( مجلة المسرحية عدد ١٠ مارس سنة ١٩٦٦ ) ص ٢١
- ٤٦ - الفرافير ص ٤٣
- ٤٧ - الفرافير ص ٧٨
- ٤٨ - الفرافير ص ٨٢

٤٩ - الفرافير ص ٨٣

٥٠ - الفصل نفسه « التحليل الاجتماعي » :

٥١ - الفصل نفسه « التحليل السياسي » .

٥٢ - عبد الوهاب : « يوسف إدريس ومسرح الفكر » ص ١٧٣

٥٣ - رجاء النقاش « تحت أضواء المسرح » ص ١٢٥

٥٤ - خيرية شلي « المضمون الاجتماعي عند إدريس » الفكر المعاصر

أغسطس سنة ٧٦ ص ٧١

٥٥ - عبد الوهاب « الدراما المصرية المعاصرة » ص ٤٧٦ - ٤٧٧

٥٦ - المصدر نفسه ص ٤٨٠

٥٧ - الفرافير ص ١٣٠

٥٨ - صمويل بيكيت : في انتظار جورد ( باريس سنة ١٩٥٢ ) ص ١٣١

٥٩ - الفرافير ص ١٤٠

٦٠ - عوض : ص ٣٤٦

٦١ - الفرافير ص ١٤٤

٦٢ - بلوم ص ٤٢٠ - ٤٢١

٦٣ - إنجلز « كتاب في الماركسية » ( نيويورك سنة ١٩٣٥ ) ص ٢٣٧

٦٤ - إنجلز - نفس المصدر - ٢٢٥

٦٥ - يوسف إدريس - مقابلة خاصة

٦٦ - جان بول سارتر « الوجودية فلسفة إنسانية » ( باريس ١٩٦٦ ) ص ٣٣ - ٦١

٦٧ - المهزلة الأرضية ص ١٢٦



## المراجع والمصادر

### الكتب العربية

- ١ - محمد عبده : الإسلام والنصرانية ( القاهرة - عيسى البابي سنة ١٣٥٧هـ )
- ٢ - محمد عبده : رسالة التوحيد ( القاهرة - عيسى البابي سنة ١٣٦١هـ )
- ٣ - ليلي أبوسيف : نجيب الريحاني ( القاهرة - دار المعارف سنة ١٩٧٢م )
- ٤ - جلال العشري : المسرح أبو القنون ( القاهرة - النهضة المصرية سنة ١٩٧١ )
- ٥ - جلال العشري : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ( القاهرة - الهيئة المصرية سنة

( ١٩٧١ )

- ٦ - فتحى العشري : دقائق المسرح ( القاهرة - الهيئة المصرية سنة ١٩٧٣ )
- ٧ - جلال أحمد أمين : الاشتراكية ( القاهرة - القومية سنة ١٩٦٦ )
- ٨ - لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ( القاهرة - المعارف سنة ١٩٦١ )
- ٩ - لويس عوض : الثورة والأدب ( القاهرة - المعارف سنة ١٩٦٥ )
- ١٠ - فؤاد دودة : في النقد المسرحي ( القاهرة - الدار المصرية للتأليف

( ١٩٦٥ )

- ١١ - توفيق الحكيم : ياطالع الشجرة ( القاهرة - مكتبة الآداب ١٩٦٠ ) .
- ١٢ - توفيق الحكيم : الملك أوديب ( القاهرة - النموذجية سنة ١٩٤٩ )
- ١٣ - توفيق الحكيم : توفيق الحكيم يتحدث ( القاهرة - الأهرام التجارية

سنة ١٩٧١ )

- ١٤ - عبد العزيز حمودة : مسرح رشاد رشدي ( القاهرة - الأنجلو سنة ١٩٧٢ )
- ١٥ - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ( القاهرة - الأنجلو سنة ١٩٧٠ )
- ١٦ - يوسف إدريس « المهزلة الأرضية والفرافير » ( القاهرة - مجلة المسرحية

أغسطس سنة ٦٦ )



- ١٧ - يوسف إدريس : الجنس الثالث ( عالم الكتب سنة ١٩٧١ )
- ١٨ - يوسف إدريس : ملك القطن وجمهورية فرحات ( القاهرة - القومية سنة ١٩٦٣ )
- ١٩ - فاروق خورشيد : أضواء على السيرة الشعبية ( القاهرة - المؤسسة العامة سنة ١٩٦٤ )
- ٢٠ - فاروق خورشيد : ثلاث مسرحيات ( القاهرة - الجمعية الأدبية المصرية سنة ١٩٦٩ )
- ٢١ - محمد مندور : المسرح ( القاهرة - المعارف سنة ١٩٦٣ )
- ٢٢ - محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ( القاهرة - العالم العربي سنة ١٩٦٠ )
- ٢٣ - محمد مندور : في المسرح المصري المعاصر ( القاهرة - النهضة المصرية سنة ١٩٦٥ )
- ٢٤ - محمد مندور : الميثاق الاتحاد الاشتراكي العربي ( القاهرة - القومية )
- ٢٥ - رجاء النقاش : في أضواء المسرح ( القاهرة - المعارف سنة ١٩٦٥ )
- ٢٦ - رجاء النقاش : مقعد صغير أمام الستار ( القاهرة - الهيئة العامة سنة ١٩٧١ )
- ٢٧ - يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي : ( بيروت - دار بيروت سنة ١٩٥٦ )
- ٢٨ - حسين فوزي : السندباد المصري ( القاهرة دار المعارف سنة ١٩٦١ )
- ٢٩ - رشدي صالح : المسرح المصري ( القاهرة - الهيئة المصرية سنة ١٩٧٢ )
- ٣٠ - غالي شكري : مذكرات حضارة تختصر ( بيروت - الطليعة سنة ١٩٧٠ )
- ٣١ - محمود ذهني : الأدب العربي الفولكلوري ( القاهرة - الاتحاد العربي سنة ١٩٧٢ )

## الصحف والمجلات العربية

- ١ - عباس عبد الجبار : اللغة عند إدريس - الآداب يناير سنة ١٩٦٧
- ٢ - عباس عبد الجبار : لغة الآي آي - الآداب مايو سنة ١٩٦٧
- ٣ - أحمد عبد الحميد : ماذا يقولون في أعنف معركة مسرحية ( الجمهورية ٢٩ - ١ / ٧١ )
- ٤ - فاروق عبد الوهاب : يوسف إدريس ومسرح الفكر ( المسرح يوليو سنة ١٩٦٦ )
- ٥ - فاروق عبد الوهاب : الراجل الى ضحكك على الملايكه ( المسرح نوفمبر سنة ١٩٦٦ )
- ٦ - فاروق عبد الوهاب : ولا العفاريات الزرق ( المسرح يوليو سنة ١٩٦٦ )
- ٧ - محمد محمود عبد الرازق : معقليات الطعام لكل فم ( الآداب يوليو سنة ١٩٦٤ )
- ٨ - عبد الرحمن أبو عوف : في عالم القصة عند يوسف إدريس ، ( المجلة سبتمبر سنة ١٩٧٠ )
- ٩ - محمود أمين العالم : اللحظة الحرجة ( الرسالة الجديدة أغسطس سنة ١٩٥٨ )
- ١٠ - أحمد محمد عطية : يوسف إدريس إلى أين ؟ ( الآداب يناير سنة ١٩٧١ )
- ١١ - لويس عوض : قاوست الحديد ( الأهرام ١٥ - ١ / ١٩٧١ )
- ١٢ - لويس عوض : لماذا لم يوجد مسرح في الأدب العربي ( المجلة مارس سنة ١٩٦٩ )
- ١٣ - أنيس البياع : صراع الأضداد في عالم يوسف إدريس ، ( المجلة ديسمبر سنة ١٩٧٠ )

١٤ - محمد بركات : « ثورة الكوميديا في المسرح المصري » ( الآداب مايو سنة ١٩٧٠ )

١٥ - سعد الدين دحمان : البحث عن المستول ( الآداب سبتمبر سنة ١٩٧٠ )  
 ١٦ - الفريد فرج : المسرح المصري والعالمية ( الآداب مايو سنة ١٩٧١ )  
 ١٧ - نبيل فرج : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية ( المجلة يناير سنة ١٩٧١ )

١٨ - حسين فوزى : فصل إلغاء باب الرأء ( الأهرام ٢٢/٥ سنة ١٩٦٤ ) :  
 ١٩ - أمين الخولى : لماذا لم يوجد مسرح في الأدب العربى ( المجلة مارس سنة ١٩٦٦ )

٢٠ - صبرى حافظ : البحث عن المسرح المصري ( المجلة يونية سنة ١٩٦٤ )  
 ٢١ - صبرى حافظ : « إرادة الحب والحياة . . » ( الآداب أبريل سنة ١٩٧١ )  
 ٢٢ - صبرى حافظ : « رأى آخر فى مسرحية المخططين » ( المسرح أغسطس سنة ١٩٦٩ )

٢٣ - يحيى حنى : لماذا لم يوجد مسرح فى الأدب العربى ( المجلة مارس سنة ١٩٦٦ )  
 ٢٤ - أحمد هيكى : النسيج القصصى عند إدريس ( الهلال سبتمبر سنة ١٩٧٢ )  
 ٢٥ - مهلى الحسى : « الفريد فرج يتحدث عن فنه » ( المسرح فبراير سنة ١٩٦٨ )

٢٦ - طه حسين : لماذا لم يوجد مسرح : . . ( المجلة مارس سنة ١٩٦٦ )  
 ٢٧ - يوسف إدريس : نحو مسرح مصرى ( الكاتب يناير وفبراير ومارس سنة ١٩٦٤ )

٢٨ - سعد كامل : « النقاد يرفضون فكرة مسرح مصرى جديد » ( المصور مايو سنة ١٩٦٤ )

٢٩ - نجيب : يوسف إدريس ( الكاتب فبراير سنة ١٩٦٥ )

- ٣٠ - سهير القلماوى : لماذا لم يوجد مسرح . . . ( المجلة مارس سنة ١٩٦٦ )
- ٣١ - على الراعى : إدريس والكوميديا الشعبية ( الهلال أغسطس سنة ١٩٧١ )
- ٣٢ - جورج الراعى ؛ مقابلة مع إدريس ( البلاغ ديسمبر سنة ١٩٧٣ )
- ٣٣ - خيرية شلبي : المضمون الاجتماعى ( الفكر المعاصر أغسطس سنة ١٩٦٧ )
- ٣٤ - خيرية شلبي : تراجيدى البحث عن الذات ( المسرح يوليو سنة ١٩٦٦ )
- ٣٥ - أمير إسكندر : الجنس الثالث ( الجمهورية ٢ - ١ - سنة ١٩٧١ )
- ٣٦ - أمير إسكندر : قراءة أخرى للمخططين ( المسرح يونية سنة ١٩٦٩ )
- ٣٧ - زكى طلبات : لماذا لم يوجد مسرح ( المجلة مارس سنة ١٩٦٦ )
- ٣٨ - أنور أمين زكى : « دراسات فى الأدب المقارن » ( الأديب مايو سنة ١٩٧٠ )
- ٣٩ - أحمد حسن الزيات : لماذا لم يوجد . . . ( المجلة مارس سنة ١٩٦٦ )
- ٤٠ - محمود ذهنى : اللحظة الحرجة ( الشهر أول أغسطس سنة ١٩٥٨ )

### مقابلات

- ١ - مقابلة خاصة مع يوسف إدريس بالقاهرة فى يونية سنة ١٩٧٤
- ٢ - مقابلة خاصة مع رجاء النقاش بالقاهرة فى يونية سنة ١٩٧٤

## الكتب الإنجليزية

- Abdel Wahab, Faruq. *Modern Egyptian Drama*. Minneapolis  
Bibliotheca Islamica, 1974.
- Adams, Charles. *Islam and Modernism in Egypt*. London: Oxford  
University Press, 1933.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Bristol: Western Printing  
Services Ltd., 1973.
- Bentley, Eric. *The Life of Drama*. New York: Atheneum, 1967.
- Bergson, Henri. *Comedy*. New York: Double Day Inc., 1956.
- Bluhm, William. *Theories of the Political System*. New Jersey: Prentice  
Hall Inc., 1965.
- Blackham, Olive. *Shadow Puppets*. New York: Harper & Brothers,  
1960.
- Bowers, Faubion. *Theater in the East*. New York: Thomas Nelson  
& Sons, 1956,
- Budel, Oscar. «Contemporary Theater and Aesthetic Distance.»  
*Brecht*. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall  
Inc. 1962.
- Chekhov, Anton. «Advice to Playwrights.» *Playwrights & Play-  
wrighting*. Edited by Toby Cole. New York: Hill & Wang,  
1960.
- Corrigan, Robert. «The Plays of Chekhov.» *Context and Craft of  
Drama*. Edited by Robert Corrigan & James Rosenberg. San  
Francisco: Chandler Publishing Co. 1964.
- Durrenmatt, Friedrich. «Problems of the Theater.» *Context and  
Craft of Drama*. Edited by Robert Corrigan & James Rosenberg.  
San Francisco: Chandler Publishing Co. 1964.

- Engels, Friedrich. «Anti-Dubrig.» *A Handbook of Marxism*. Edited by Emile Burn. New York: International Publishers, 1935.
- Engels, Friedrich. «Ludwig Fuerbach.» *A Handbook of Marxism*. Edited by Emile Burn. New York: International Publishers, 1935.
- Flower, Raymond. *Napoleon to Nasser: The History of Modern Egypt*. Great Britain: Torn Stacey Ltd., 1973.
- Fowler, H.W. «Humour, Wit, Satire, etc.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971.
- Fradkin, I. « On the Artistic Originality of Bert Brecht's Drama . » *Brecht*. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.
- Frye, Northrop. «The Mythos of Winter: Irony and Satire.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971.
- Gassner, John. *Masters of the Drama*. New York : Random House, 1954.
- Gendzier, Irene. *The Practical Visions of Ya'qub Sanua'*. Cambridge : Harvard University Press, 1966.
- Gerhardt, Mia. *The Art of Story Telling*. Leiden: E.J. Brill, 1963.
- Goldmann, Lucien. *The Hidden God*. New York: Humanity Press, 1964.
- Hagen, Everett Einar. *On the Theory of Social Change : How Economic Growth Begins*. Massachusetts: Homewood Ltd. Dorsey Press, 1962.
- Hakim, Tawfick al. *The Tree Climber*. Translated by Denys Johnson. Oxford: London Ibadon.
- Harris, William. *Hegel's Logic*. New York: Kraus Reprint Co. 1970.



- Hegel, G.W.F. *The Phenomenology of Mind*. Translated by J.B. Baillie. New York: The Macmillan Company, 1961.
- Hodgart, Matthew. *Satire*. New York: McGraw Hill Book Company 1969.
- Holthrisen, Hans Egon. «Brecht's Dramatic Theory.» *Brecht*. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.
- Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age: 1798 - 1939*. London: Oxford University Press, 1970
- Ibsen, Henrik. *Letters and Speeches*. Edited by Evert Sprinchorn. New York: Hill and Wang, 1964.
- Issawi, Charles. *Egypt at Mid-Century: An Economical Survey*. London: Oxford University Press, 1954.
- Karpat, Kemal. *Political and Social Thought in Contemporary Middle East*. New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- Knox, Ronald. «On Humour and Satire.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971.
- Lacouture, Jean and Simone. *Egypt in Transition*. London: Methuen & Co. Ltd., 1958.
- Landau, Jacob. *Studies in the Arab Theater and Cinema*. University of Pennsylvania Press, 1958.
- Langer, Susanne. «The Dramatic Illusion.» *The Context and Craft of Drama*. Edited by Robert Corrigan and James Rosenberg. San Francisco: Chandler Publishing Company, 1964.
- Lane, E.W. *The Modern Egyptians*. New York: E.P. Dutton & Co. Inc., 1936.
- Lewis, Allan. *The Contemporary Theater*. New York: Crown Publishers Inc., 1971.
- Lindsay, Jack. *Daily Life in Roman Egypt*. London: F. Müller, 1963.
- Leisure and Pleasure in Roman Egypt*. New York: Barnes and Noble, 1966.

- Martinovitch, Nicolas. *The Turkish Theater*. New York: Benjamin Blom, 1968.
- Muecke, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen and Co. Ltd., 1969.
- Nicoll, Allardyce. *The Theory of Drama*. New York: Benjamin Blom, 1931.
- World Drama*. New York: Harcourt Brace & Co. 1949.
- Nutting, Anthony. *The Arabs*. New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1965.
- Oreglia, Giacomo. *The Comedia dell'Arte*. London: Methuen & Co., Ltd., 1968.
- Paulson, Ronald. «The Fictions of Satire.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- Sadat, Anwar al. *Revolt on the Nile*. London: Allan Wingate, 1957.
- Shaw, Bernard. «How to Write a Popular Play.» *Playwrights and Playwriting*. Edited by Toby Cole. New York: Hill and Wang, 1960.
- Shedid, Henry. *The Arab Socialist Union: Political Organization in the United Arab Republic Since 1952*. Lebanon: 1969.
- Sokel, Walter. "Brecht Split Character and His Sense of the Tragic."  
*Brecht*. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.
- Spacks, Patricia Meyer. «Some Reflections on Satire.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- The Charter*. Cairo Information Center, 1961.
- Tretiakov, Sergey. «Bert Brecht.» *Brecht*. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.

- Vatikiotis, P.J. *The Egyptian Army in Politics: Pattern for New Nations*.  
Bloomington: Indiana University Press, 1961.
- Wellek, René and Warren, Austin. *Theory of Literature*. New York:  
Harcourt Brace and World Inc., 1956.
- Willett, John. «Brecht: the Music.» *Brecht*. Edited by Peter Demetz.  
New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.
- Williams, Raymond. *Culture and Society*. London: Chatto & Windus,  
1958.
- Worcester, David. «From the Art of Satire.» *Satire*. Edited by  
Ronald Paulson. New York: Frederick A. Praeger, 1968.

### الكتب الفرنسية

- Abdel Malek, Anwar. *Egypte Société Militaire*. Paris: Edition du  
Seuil, 1962.
- La Dialectique Sociale*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et Son Double*. Paris: Gallimard, 1964.
- Beckett, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris: Les Editions de Minuit,  
1952.
- Berque, Jacques. *Les Arabes d'Hier à Demain*. Paris: Editions du  
Seuil, 1969.
- L'Egypte: Impérialisme et Révolution*. Paris: Gallimard, 1967.
- Demerdash, Farouk el. «Dix Années du Théâtre dans la Républi-  
que Arabe Unie.» *Le Théâtre Arabe*. Edited by Nada Tomiche  
and Cherif Kharznadar. Paris: Unesco, 1969.
- Drioton, Etienne. *Le Théâtre dans l'Ancienne Egypte*. Translated  
by Dr. Tharwat Okasha. Cairo: Dar al Kitab al 'Arabi lil  
Tiba' wal Nashr, 1967.

- Duvignaud, Jean. «Rencontres de Civilisations et Participation des Publics dans le théâtre Maghrébien Contemporain.» *Le Théâtre Arabe*. Edited by Nada Tomiche & Cherif Kharznadar. Paris: Unesco, 1969.
- Makarius, Raoul. *La Jeunesse Intellectuelle d'Egypte au Lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale*. Paris: Mouton & Co. 1960.
- Ra'i, Aly al. «Le Génie du Théâtre Arabe des Origines à nos Jours.» *Le Théâtre Arabe*. Edited by Nada Tomiche & Cherif Kharznadar. Paris: Unesco, 1969.
- Sartre: «l'Existentialisme est un Humanisme» Paris-Ed. Nagel, 1966.
- Saussy, Edmond: «Littérature Populaire Turque» Paris, Ed. Boccard, 1936.
- Tomiche, Nada: «Niveaux de langue dans le Théâtre Egyptien»- *Le Théâtre Arabe*, Paris, Unesco, 1969.

### مجلات إنجليزية

- Barbour, Nevil. «The Theater in Egypt.» *Bulletin of School of Oriental Studies*, VIII (1935), pp. 995-1011.
- Hanna, Sami. «Antarah: A Model of Arabic Folk Biography.» *Southern Folkloric Quarterly*, December, 1968, pp.295-303.
- Hanna, Sami & Salti Rebecca. «Shawqi: A Pioneer of Arabic Modern Drama.» *American Journal of Arabic Studies*, I (1973).
- Massanat, George. «Nasser's Search for New Order.» *Muslim Order*, LVI (April, 1966).
- Malti, Moosa. «Naqqash and the Rise of the Arab Theater in Syria.» *Journal of Arabic Literature*, III (1972), pp. 106-117.
- «Nasser and his Socialism.» *Middle East Forum*, XL, no. 2., p. 21.



Oestrup, J. «Alf Laila wa Laila.» *Encyclopedia of Islam*. 1913, Vol. I.

Prufer, Curt. «Arabic Drama.» *Encyclopedia of Religion and Ethics*. 1925, Vol. IV.

Ritter, H. «Karagoz.» *Encyclopedia of Islam*. 1913, Vol. 22.

Westfall, Ralph. «Business Management Under Nasser.» *Business Horizons*, Summer, 1964.

### مجلات فرنسية

Berque, Jacques. «Valeurs de la Décolonisation.» *Revue de Métaphysique et de Morale*, Juillet-Sept, 63.

Chiararamonte, Nicole. «Pirandello et L'Humorisme.» *Europe*, Juin- Août, 1967.

### محاضرات إنجليزية

#### وفرنسية

Berque, Jacques: «Problèmes de la Culture Arabe Contemporaine» Collège de France, Nov. 1964.

Berque, Jacques: «Authenticité» Middle East Studies Ass. Meeting Boston. Nov. 1974.

Allworth, Edward: «Soviet Middle Eastern Drama», Course at Columbia Univ. Fall. 1974.

### مخطوط

Le Gassick, Trevor: Alfarafir. Univ. of Michigan.

١٩٧٦/٢٥٦٩	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧ - ٢٤٦ - ٢٩٩ - ٠	الترقيم الدولي





## هذا الكتاب

إننا نجد أنفسنا في هذا الكتاب أمام الكاتب المسرحي المعاصر . . الدكتور يوسف إدريس . . الذى يلح على أهمية الدراما المعاصرة . . لا من حيث هي ثمرة تجديد أو إبداع . . بل من حيث هي منحدر من صلب المسرح المصرى الشعبى المتحرر من التأثيرات الغربية بهدف الوصول إلى مسرح مصرى تام الأصالة . . يعكس الروح المصرية . . والهوية المصرية . . ولكنه يصل بتطويرها إلى أعلى مستويات الحداثة العالمية .

إنها دراسة فذة ، ليس فقط لفن يوسف إدريس وفكره ومسرحه ، لكنها إضافة عالية الأهمية لدراساتنا المسرحية الجادة المخلصة .

